





VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cie, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

VIES
DES PEINTRES
SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

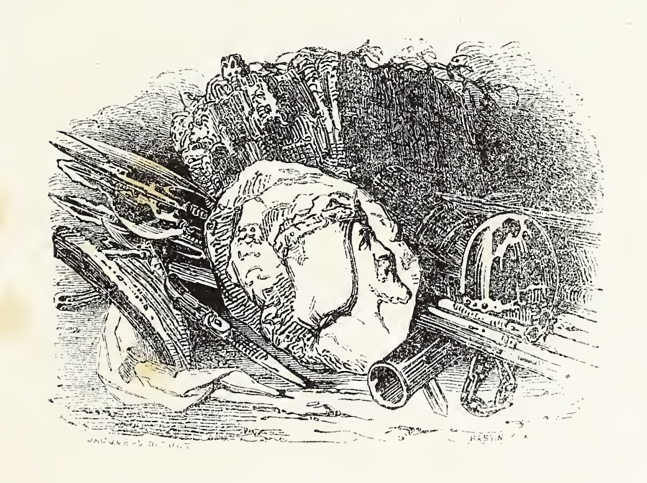
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet.

TOME TROISIÈME



PARIS
JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR
QUAI DES AUGUSTINS, 37

1841



ANTONELLO DE MESSINE.

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

ANTONELLO DE MESSINE,

PEINTRE.

On est vraiment saisi d'admiration lorsque l'on songe aux efforts tentés par une foule d'artistes de cette époque pour améliorer la peinture. Depuis l'an 1250, Cimabue, Giotto, et tous les maîtres dont nous avons parlé jusqu'ici, ne peignaientpoint sur toile et sur panneau autrement qu'à la détrempe. On avait bien reconnu que cette méthode manquait d'une certaine morbidesse qui aurait donné plus de grâce au dessin, plus de moelleux au coloris, et une plus grande facilité pour fondre et unir les couleurs : mais toutes les recherches n'avaient abouti à rien de bon. Les uns se servirent d'un vernis liquide, les autres employèrent diverses sortes

de détrempes; et jamais le résultat ne répondit à leur espérance.

Parmi ceux qui se livrèrent à de semblables essais, furent Alesso Baldovinetti, Pesello et beaucoup d'autres, qui n'obtinrent pas davantage le succès qu'ils ambitionnaient. Et quand même ils auraient trouvé ce qu'ils cherchaient, il leur manquait encore les moyens d'établir leurs figures sur panneau avec autant de solidité que sur muraille, et de mettre leurs couleurs en état de résister à l'eau et au toucher. Bon nombre d'artistes s'étaient rassemblés pour s'occuper de ces matières; mais leurs conférences n'avaient produit aucun résultat satisfaisant. Ces difficultés préoccupaient vivement les peintres français, espagnols, allemands et de tous les pays, lorsqu'un Flamand, nommé Jean de Bruges, homme habile dans son art et passionné pour l'alchimie, fit des expériences sur plusieurs sortes d'huiles pour composer des vernis, et sur diverses couleurs. Un jour, après avoir achevé et verni une de ses peintures, il l'exposa au soleil pour la sécher, comme c'était l'usage; mais, soit que la chaleur fût trop violente, soit par toute autre raison, le panneau se fendit complètement. Jean de Bruges, désolé de cet accident, et dégoûté de la peinture en détrempe, chercha alors la manière de composer une espèce de vernis qui séchât à l'ombre, sans mettre ses peintures au soleil. Après une foule d'expériences, il trouva que l'huile de lin et l'huile de noix étaient les plus desséchantes. En les faisant bouillir avec d'autres ingrédients, il obtint le vernis que lui et tous les peintres du monde

avaient si longtemps désiré. De nombreux essais lui prouvèrent que ce vernis, étant sec, ne craignait point l'eau, donnait aux couleurs une grande solidité, les animait, les rendait brillantes, et (ce qui lui parut encore plus admirable) les unissait beaucoup mieux que la détrempe. Enchanté de cette découverte, comme on peut facilement le concevoir, Jean de Bruges entreprit un grand nombre de travaux, qui lui procurèrent d'énormes profits et émerveillèrent les peuples. De jour en jour, éclairé par l'expérience, il faisait de nouveaux progrès. La renommée de son invention se répandit non-seulement en Flandre, mais encore en Italie et dans d'autres pays. Tous les artistes désiraient vivement connaître ses procédés; mais ils ne pouvaient que le louer et lui porter envie, car Jean de Bruges montrait bien ses ouvrages, mais ne consentait pas plus à travailler en présence de qui que ce soit, qu'à livrer son secret. Enfin, étant devenu vieux, il le confia à Roger de Bruges, son élève, qui le transmit à Ausse et à plusieurs autres. Les marchands achetaient toutes les productions de ces artistes, et les envoyaient de tous côtés aux princes et aux grands personnages; mais le secret ne sortait pas de la Flandre. Ces peintures conservant, surtout lorsqu'elles étaient fraîches, l'odeur que produisent les huiles mêlées avec les couleurs, il paraissait possible de deviner la recette, cependant jamais personne ne la découvrit.

Quelques Florentins, qui commerçaient avec la Flandre et Naples, ayant envoyé au roi Alphonse I[er]

un tableau à l'huile de Jean de Bruges, tous les peintres du royaume accoururent le voir et donnèrent de grands éloges à la beauté des figures et à la nouvelle invention.

A cette époque, Antonello de Messine, homme modeste et habile dans son art, qu'il avait étudié pendant plusieurs années à Rome, après avoir longtemps travaillé à Palerme, s'était arrêté à Messine, sa patrie, où il avait réussi à établir sa réputation comme peintre. Ses affaires l'ayant appelé un jour à Naples, il entendit parler du tableau à l'huile de Jean de Bruges, que possédait le roi Alphonse, et qui, disait-on, résistait à l'eau et au toucher, et ne laissait rien à dêsirer pour être parfait. Antonello fut tellement frappé de la vivacité des couleurs, de la beauté et de l'union de cette peinture, qu'il abandonna aussitôt ses affaires et partit pour la Flandre. Arrivé à Bruges, il fit présent de dessins dans la manière italienne et de diverses autres choses à Jean de Bruges, et gagna si bien son amitié qu'il l'amena à lui confier ses procédés. Il ne le quitta pas sans avoir appris tout ce qu'il désirait tant connaître. Après la mort de Jean de Bruges, il quitta la Flandre pour revoir sa patrie et pour doter l'Italie de son précieux secret. Il resta quelques mois à Messine, et alla ensuite à Venise, où il résolut de se fixer. Cette ville lui offrait tous les genres de jouissances qui pouvaient convenir à son penchant pour le plaisir. Il peignit alors un grand nombre de tableaux à l'huile que l'on voit chez les gentilshommes vénitiens, et beaucoup d'autres qu'il expédia au dehors.

Il ne tarda pas à acquérir une immense renommée. Il déploya tout son savoir dans un tableau qu'il exécuta pour l'église de San-Cassano. Les figures de cette composition, d'une beauté remarquable et d'un dessin correct, furent couvertes d'éloges. Le secret qu'Antonello avait rapporté de Flandre lui valut, pendant toute sa vie, les bonnes grâces des magnifiques gentilshommes de Venise.

Parmi les peintres qui étaient alors en crédit dans cette ville, on comptait Maestro Domenico. Cet artiste avait accueilli Antonello, à son arrivée à Venise, avec toutes les marques d'affection que l'on peut donner à son plus intime ami. En revanche, Antonello lui communiqua, au bout de quelques mois, le secret de la peinture à l'huile. Domenico sentit tout le prix de cette découverte, et il sut l'utiliser de telle sorte, qu'il fut honoré dans sa patrie jusqu'à la fin de ses jours. Ainsi sa courtoisie lui valut la possession d'un secret précieux que probablement Antonello n'aurait cédé à aucun autre, même à prix d'argent. Domenico fut donc heureux de n'avoir pas imité ces égoïstes personnages qui, avares des prévenances et des choses qui coûtent le moins, ne rendent service à personne, et comptent que l'on s'empressera de se mettre à leur discrétion pour leurs beaux yeux. Nous parlerons quand il en sera temps des ouvrages exécutés à Florence par Maestro Domenico, et nous dirons à qui il enseigna le secret que lui avait transmis Antonello. Ce dernier, après avoir achevé le tableau de San-Cassano, fit un grand nombre de peintures et de portraits

pour divers gentilshommes vénitiens. Messer Bernardo Vecchietti possède de la main de notre artiste un saint François et un saint Dominique renfermés dans le même cadre.

Antonello mourut d'une pleurésie, à l'âge de quarante-neuf ans, au moment où la Seigneurie venait de le charger d'exécuter dans le palais plusieurs tableaux qu'elle avait refusés à Francesco, fils de Monsignore de Vérone, bien qu'il fût protégé par le duc de Mantoue. Antonello jouit d'une grande considération parmi les artistes, comme le prouve cette épitaphe :

D. O. M.

Antonius pictor, præcipuum Messanæ suæ et Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicæ picturæ contulit summo semper artificium studio celebratus.

La mort d'Antonello affligea profondément ses nombreux amis, et surtout le sculpteur Andrea Riccio, auteur des deux belles statues en marbre d'Adam et d'Ève, qui ornent la cour du palais de la Seigneurie à Venise. Les artistes ne doivent pas moins de reconnaissance à Antonello pour avoir introduit en Italie le secret de la peinture à l'huile, qu'à Jean de Bruges qui le découvrit en Flandre. Grâce à cette invention, les peintres sont arrivés à donner presque la vie à leurs figures. Cette méthode est d'autant plus merveilleuse, qu'aucun écrivain ne nous apprend qu'elle fût pratiquée par les anciens.

Mais, de même que l'on ne dit rien qui n'ait déjà été dit, peut-être ne se fait-il rien qui n'ait déjà été fait. Je ne m'arrêterai pas davantage sur ce point, et je continuerai ma tâche en distribuant des éloges aux hommes qui auront été utiles à l'art.

Sur un sujet aussi épineux et aussi important que celui de l'invention de la peinture à l'huile, nous ne nous sommes point décidés sans mûres réflexions, et sans qu'il nous en coûtât beaucoup, à combattre de front et Vasari, et Morelli, et Lanzi, et plusieurs autres écrivains non moins recommandables par leur esprit consciencieux que par leur érudition. Nous avons dû surtout y regarder à deux fois avant d'entreprendre la lutte contre le très-prudent Lanzi, qui d'ordinaire marche si bien cuirassé, bat en retraite dès qu'il soupçonne le moindre danger, et souvent même se tient dans une réserve complète, se bornant à amener, par d'adroites et habiles insinuations, de plus téméraires que lui à engager la bataille dont il aura tracé le plan, mais dont il craindra les risques. Néanmoins, tel intérêt que nous ayons à éviter nos redoutables antagonistes, nous pousserons droit contre eux, dans l'espoir que la bonté de la cause que nous avons embrassée suppléera à notre faiblesse.

Vasari et, après lui, Lanzi, Morelli, Guarienti et

une foule d'autres historiens de l'art attribuent l'invention de la peinture à l'huile au Flamand Jean Van-Eyck, autrement dit Jean de Bruges, lequel vivait au quinzième siècle, nous prétendons que cette précieuse découverte remonte au onzième siècle, et nous en réclamons l'honneur pour le savant moine Théophile. La question ainsi clairement posée, qu'il soit bien entendu que nous n'apporterons à l'appui de notre thèse que des arguments puisés dans les sources les plus authentiques ou les observations les plus exactes et les plus minutieuses.

Mais, avant d'entamer cette sérieuse discussion, il est peut-être convenable de nous débarrasser, pour n'y plus revenir, d'un autre genre d'adversaires infiniment moins inquiétants à la vérité. Ceux-là, représentés par Frédéric Reimman et le Ranza, veulent faire remonter au temps des Romains l'usage de la peinture à l'huile. Le premier, à l'appui de son opinion, produit ce passage de Senèque : « Non adducor « ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, « non magis quam statuarios, aut marmorarios, aut « cæteros luxuriæ ministros. Æque luctatores et « *totam ex oleo ac luto constantem scientiam* expello « ex his studiis liberalibus : aut et unguentarios re« cipiam et coquos. » On va, nous n'en doutons pas, se demander dans quel mot de cette phrase Reimman a pu trouver la moindre allusion à la peinture à l'huile. Quant à nous, notre embarras aurait duré longtemps si à la fin nous n'eussions découvert que Reimman s'était avisé de traduire

totam ex oleo ac luto constantem scientiam par : *toute la science qui consiste dans la peinture à l'huile et les couleurs extraites de la terre.* On se moquerait de nous à plein droit si nous nous mettions à réfuter gravement cet affreux contre-sens qui, s'il n'avait l'air d'une mauvaise plaisanterie plus que de toute autre chose, inspirerait une fort mince idée du profit que M. Reimman a su tirer des leçons de ses professeurs de langue latine.

Le Ranza, de son côté, n'est guère pourvu d'armes plus solides pour défendre son système. Il voit l'œuvre d'un artiste du temps de Constantin dans une espèce de tapisserie où les têtes et les mains de la Vierge et de l'enfant Jésus sont peintes à l'huile. Ce tableau, que l'on conserve à Vercelli, si l'on ajoutait foi à la tradition populaire, serait l'ouvrage de l'impératrice Hélène, qui l'aurait fait colorier après avoir rassemblé et cousu elle-même les divers morceaux de soie dont il est composé. Le Ranza ne se serait pas ainsi avancé, s'il n'eût point ignoré que, jusqu'à la moitié du cinquième siècle, on ne représenta jamais la Vierge avec l'enfant Jésus sur le bras, mais seulement dans l'attitude de la prière, les mains étendues vers le ciel, comme nous l'avons déjà dit dans le commentaire de Pietro della Francesca. Il aurait dû également savoir que le manteau à capuchon de la Madone indique une époque bien postérieure à celle de Constantin. On le voit, l'édifice, élevé du reste à si peu de frais par Frédéric Reimman et le Ranza, croule de lui-même.

Sans tarder davantage, nous allons donc essayer

de démontrer la fausseté de la légende de Jean Van-Eyck émise par Vasari et acceptée par Lanzi, Guarienti, Morelli et autres. Comme nous tirerons nos principales preuves du manuscrit du moine Théophile, intitulé : *Diversarum artium schedula* ou *De omni scientia artis pingendi*, il est bon de faire remarquer que sa date, qui se rapporte au onzième siècle, ne lui a été contestée par personne; son authenticité est formellement reconnue par Henry Corn. Agrippa [1], Gesner [2] et Simler [3], Feller [4], Bayle [5], Morhoff [6], Abraham Lessing [7], Raspe [8], Morelli [9], Aglietti [10], Christian Leist [11] et Lanzi [12].

La prétendue découverte de Jean Van-Eyck est signalée par Vasari le premier dans la plus ancienne édition de ses Vies des peintres, qui parut chez le Torrentino l'an 1550, c'est-à-dire cent soixante ans environ postérieurement à la mort du Flamand. Après un si long espace de temps, sur quels documents Vasari fonde-t-il sa relation? Est-ce sur les écrits des contemporains ou des compatriotes de Jean de Bruges? Avant maître Giorgio, aucun écri-

[1] De vanitate scientiarum, in fine cap. 96 de alcumistica.

[2] Bibliotheca universalis, pag. 614. Tiguri, 1545.

[3] Simleri Appendix Bibliothecæ Conradi Gesneri.

[4] Catalogus Bibliothecæ Paullinæ Lipsiensis, 1686, in præfatione.

[5] Nouvelles de la république des lettres.

[6] In Polyhistore, tom. I, lib. I, cap VII, § 32.

[7] Vom alter der Oelmahlerey.

[8] A critical Essay on oil-painting.

[9] Codici Nunini (cod. 39) et notizia d'opere di disegno, p. 114.

[10] Giornale veneto, 1793.

[11] Zur Geschichte und Litteratur.

[12] Storia pittorica, tom. I, p. 65 de la seconde édition.

vain, pas même Jacob Meyer, l'annaliste le plus substantiel de la Flandre, ne mentionne la fameuse invention de Jean de Bruges. Et comment Jacob Meyer aurait-il oublié de célébrer la nouveauté de ce procédé, si nouveauté il y eût eu, lui qui entre dans les plus futiles détails de l'histoire des Pays-Bas jusqu'en 1477, lui qui élève aux nues la ville de Bruges pour avoir donné naissance à plusieurs peintres et sculpteurs que, sur leur renommée, on appela en Danemark et en Norvége[1] ? Un fait aussi important que celui de l'invention de la peinture à l'huile aurait-il passé inaperçu devant ses yeux? Au moins, Vasari aura vu sur quelque pierre tumulaire le titre d'inventeur accolé au nom de Van-Eyck? Les distiques mortuaires ne sont pas, que nous sachions, oublieux des qualités des défunts. L'épitaphe de Jean de Bruges est muette, tout comme les historiens de son pays [2]. Mais à peine le livre du Vasari est-il sorti des presses du Torren-

[1] Flandricarum rerum, tom. IX, p. 45.

[2] Voici l'inscription gravée sur le tombeau de Jean Van-Eyck..., louanges banales, pas un mot allusif à l'invention de la peinture à l'huile :

Hic iacet eximia clarus virtute Ioannes,
In quo picturæ gratia mira fuit.
Spirantes formas et humum florentibus herbis
Pinxit et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles,
Arte illi inferior atque Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Qui talem nobis eripuere virum.
Actum sit lachrymis incommutabile fatum ;
Vivat ut in cœlis iam deprecare Deum !

tino, que poètes, biographes et chroniqueurs flamands et hollandais lui servent d'échos. Lampsonius[1], Charles Van-Mander[2], Pierre Opmeer et Laurent Beyerlinck[3] le pillant à l'envi, promulguent et confirment le brevet d'invention que, de sa propre autorité, il a décerné à Van-Eyck. Selon l'usage, il faut jeter de légères broderies sur le canevas que l'on emprunte ; aussi Van-Mander, pour compléter le travail de Vasari, l'enjolive de dates qu'il pose avec un aplomb merveilleux : « Par « tout ce que je puis trouver ou conclure, dit-il, la « découverte de la peinture à l'huile de Jean eut « lieu l'an 1410. » (*Der tydt wanneer Joannes de oly verwe gevonden heeft is gheweest by al dat ick vinden en overlegghen can in An.* 1410). Cette date, impudemment avancée par Van-Mander, a été inconsidérément accueillie par les écrivains modernes, qui n'ont tenu aucun compte des faits consignés dans le *Chronicon Belgicum*, par Albertus Miræus, qui affirme que les tableaux à l'huile étaient connus en Belgique avant le quinzième siècle, et ajoute que l'on en voyait un, entre autres, dans l'église des Franciscains de Louvain[4].

[1] *Eulogia in effigies pictorum celebrium Germaniæ inferioris.* Anvers, 1572.

[2] Van-Mander, *Schilderbœk.*

[3] *Opus chronologicum.*

[4] On lit dans cette chronique : Joannes Eyckius et frater ejus Hubertus, pictores eximii, Brugis florent. Horum alter Joannes oleo ex lini seminibus extuso picturæ colores primus miscuisse atque æternos, ut sic dicam, adversus ævi injuriam reddidisse creditur. Præclarum hoc inventum plerique ad an. 1410 referunt; *sed ante annum* 1400 *illud in Belgis saltem apud*

Mais nous n'avons pas besoin d'aller chercher la preuve de toutes ces erreurs autre part que dans le manuscrit dont nous avons déjà parlé. Nous y verrons expliquée de la manière la plus claire la méthode de peindre à l'huile, telle qu'elle est encore aujourd'hui pratiquée. En effet, Théophile, à la fin de son vingt-deuxième chapitre, intitulé : *De petula stagni*, s'exprime ainsi : « ACCIPE COLORES QUOS IM-« PONERE VOLUERIS, TERENS EOS DILIGENTER OLEO LINI « SINE AQUA, ET FAC MIXTURAS VULTUUM AC VESTIMEN-« TORUM SICUT SUPERIUS AQUA FECERAS, ET BESTIAS, SIVE « AVES AUT FOLIA VARIABIS SUIS COLORIBUS PROUT LI-« BUERIT. » Maintenant, dites-nous, le secret tout entier de la peinture à l'huile n'est-il pas renfermé dans ces lignes, si, comme nous sommes assez portés à le croire, il ne consiste qu'à broyer et à mêler les couleurs avec une huile siccative, telle que l'huile de lin, recommandée par Théophile ? D'où vient donc que l'on dépouille notre moine du mérite de son invention, pour en revêtir Jean de Bruges ? Les raisonnements les plus alambiqués, les plus contraires au bon sens et peut-être à la bonne foi, ont seuls déterminé à commettre cette criante injustice. La méthode de Théophile est incomplète et impraticable, nous dit-on. Il l'avoue lui-même en reconnaissant que « l'on ne pouvait étendre une « couleur sur un panneau si la couleur employée

pictores quosdam in usu fuisse convincunt vetustiores tabellæ coloribus oleo mixtis depictæ, atque in his una quæ in templo Franciscanorum Lovanii spectatur, cujus quidem auctor sive pictor an. 1400 notatur obiisse.

« auparavant n'avait pas d'abord été séchée au soleil, « ce qui demandait une patience infinie[1]. » (*Lanzi.*) En quoi ces procédés diffèrent-ils des procédés actuels? A-t-il jamais été possible, après avoir ébauché un tableau, de repeindre dessus avant que la première couche ne fût plus ou moins sèche? Théophile, accoutumé à la détrempe, qui permet de repeindre au bout d'une heure sur le même travail, voyant ses couleurs à l'huile demeurer fraîches pendant un ou deux jours, trouva ce délai fort long et fort ennuyeux, *diuturnum et tædiosum.* Pour obtenir une plus prompte dessiccation, il imagina de les exposer au soleil. Faut-il en conclure, comme on l'a fait, que sa découverte tombe à néant? Dès l'instant que Théophile substitua dans le broiement des couleurs l'emploi d'une huile siccative à celui de l'eau, de la gomme, du jaune ou du blanc d'œuf, son procédé fut complet, parfait. Qu'y a-t-on ajouté depuis? Vasari et, après lui, Morelli et Lanzi, sans grandes variantes, répliquent que «Van-Eyck ayant « exposé au soleil une de ses peintures, le panneau « fut fendu par la force de la chaleur. Alors, con- « tinuent-ils, cet artiste combina peu à peu la ma- « nière d'employer des couleurs huilées qui pussent « se sécher d'elles-mêmes sans être mises au soleil. » (*Lanzi.*) Eh bien! parce que Van-Eyck aura laissé

[1] Omnia genera colorum eidem generi olei teri, et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quæ soli siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris alterum ei super ponere non potes nisi prior exsiccetur quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est.— Ce passage sur lequel s'appuient Lanzi et Morelli, si l'on veut bien y regarder, est tout à l'avantage de notre opinion.

se reposer ses tableaux quelques jours à l'ombre, parce qu'il aura eu une plus forte dose de patience que Théophile, on lui fait honneur d'une invention qu'il n'a pas même perfectionnée. Vasari et Lanzi ont beau répéter que Van-Eyck introduisit dans son huile divers ingrédients : cela ne signifie absolument rien. L'huile de lin la plus pure possède toutes les qualités nécessaires pour que les couleurs mélangées avec elle se sèchent d'elles-mêmes; de toutes les huiles, celle de lin renferme les plus puissants principes siccatifs. Si Théophile eût indiqué l'huile d'olive, qui ne se sèche jamais, nous admettrions le perfectionnement, l'invention de Van-Eyck; mais Théophile ne permet pas le doute : à maintes reprises il nomme l'huile de lin, et décrit sa préparation et son usage [1]. Le mérite de sa découverte devrait donc être aussi incontesté qu'il est incontestable. Loin de là, après Vasari, Morelli et Lanzi, voici venir un Allemand, M. le baron de Bubberg, qui prétend que Théophile enseigna seulement l'art de peindre à l'huile sur des panneaux, mais sans figures et sans ornements; voici venir un Belge, M. François de Burtin, qui nous assure sérieusement que Théophile, cet obscur

[1] Tolle oleum lini quod hoc modo fit. Accipe semen lini et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium et contunde illud pila donec tenuissimus pulvis fiat. Rursum mittens illud in sartaginem et infundens modicum aquæ, sic calefacies fortiter. Postea involve illud in pannum novum et pone in pressatorium in quo solet oleum olivæ vel nucum vel papaveris exprimi. Cum hoc oleo tere colores super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas quas rubricare volueris, et ad solem siccabis.

écrivain, ne propose d'employer l'huile dans les couleurs que pour barbouiller les murs et les meubles, mais qu'il en rejette positivement l'emploi comme impraticable pour les tableaux. Nous ne répondrons à M. de Bubberg et à M. de Burtin, cet illustre et brillant écrivain, qu'en citant derechef ce passage du manuscrit de Théophile, que très-certainement ni l'un ni l'autre n'ont lu : « Accipe colores quos im« ponere volueris, terens eos diligenter oleo lini « sine aqua, ET FAC MIXTURAS VULTUUM AC VESTI« MENTORUM SICUT SUPERIUS AQUA FECERAS, ET BES« TIAS, SIVE AVES AUT FOLIA VARIABIS SUIS COLORIBUS « PROUT LIBUERIT. »

Il nous reste encore à résoudre de graves difficultés, mais d'un ordre différent. « Si Théophile « enseigna la peinture à l'huile, dit-on, ses préceptes « demeurèrent ensevelis dans l'oubli le plus pro« fond; car, avant Jean de Bruges, pas un peintre « n'a songé à en tirer parti. » Sur quelle autorité appuie-t-on cette assertion? Uniquement sur celle de Vasari. Mais on ne fait ainsi que continuer l'erreur dans laquelle il est tombé dès le principe. On suit, sans s'en apercevoir, les données dont on a admis la fausseté. C'est un manque de logique bien évident. Néanmoins, opposons à nos adversaires de nombreux et respectables témoignages, qui prouveront que la peinture à l'huile, après Théophile, et longtemps avant Jean de Bruges, était usitée en Italie, en Flandre et jusqu'en Angleterre. Henri III, par un édit daté de la vingt-troisième année de son règne, qui correspond à l'an 1239 de notre ère,

ordonne à son trésorier de payer à l'orféve Odo et à son fils Odoard, cent dix-sept schellings et dix pence, pour achat d'huile, vernis et couleurs, et pour peintures faites dans la résidence royale de Westminster [1]. Après les divers examens auxquels les hommes les plus compétents ont soumis le célèbre portrait de Richard II, du cabinet des comtes de Pembroke, on peut affirmer qu'il a été peint à l'huile vers l'an 1377 [2]. Un autre portrait à l'huile de Henri IV, roi d'Angleterre, antérieur de quelques années à Van-Eyck, et précieusement conservé à Hamptoncourt, a soutenu avec un égal succès les vérifications des connaisseurs. Nous avons déjà parlé des faits relatés dans le *Chronicon Belgicum* d'Albertus Miræus, et qui auraient suffi pour saper dans leur base les systèmes de Vasari et de Van-Mander, si Flamands et Hollandais n'eussent été intéressés à soutenir, quand même, ces deux historiens. Malvasia et le Tiarini n'ont-ils pas constaté que Lippo Dalmasio, dont Vasari nous a dit quelques mots à la fin de la vie de Lippo de Florence [3],

[1] Rex Thes: et camerariis suis salutem. Liberate de thesauro nostro Odoni aurifabro et Edwardo filio suo centum et septemdecim solidos et decem denarios pro oleo, vernice, et coloribus emptis et picturis factis in camera regiæ nostræ apud Westm., ab octavis Sanctæ Trinitatis anno regni nostri XXIII : usquè ad festum Sancti Barnabæ Apostoli eodem anno, scilicet per XV dies. — Walpole's *Anecdotes of painting in England*, Strawberry Hill, 1762, tom. I, p. 6.

[2] G. Vertue's *Description of the Works of Wenceslaus Hollar*. London, 1759. — Gambarini's, Cowdry's and Kennedy's *Accounts of the Curiosities at Wilton;—New description of the antiquities and curiosities at Wilton*. — Walpole's *Anecdotes of painting in England*, t. I, p. 23.

[3] Voyez le premier volume de notre traduction, p. 469.

avait exécuté, dès l'an 1407, des peintures à l'huile à San-Procolo de Bologne, et dans quelques maisons de la même ville [1] ? Marco de Sienne, le Dominici, le Criscuolo, Massimo Stanzioni et Paolo de' Mattei, contemporains de Vasari, ont unanimement reconnu que plusieurs tableaux de Colantonio del Fiore, peints vers l'an 1375, étaient à l'huile. Un véritable concile d'experts n'a-t-il pas exprimé un semblable avis sur la Vierge de la galerie impériale de Vienne [2], ouvrage de Tommaso de Modène, artiste du quatorzième siècle, ainsi que sur l'*Ancone* de Serafino de' Serafini, à la date de 1385 ? Ne tiendra-t-on aucun compte des savants travaux du baron Giuseppe Vernazza, qui nous certifie que Giorgio de Florence, élève de Giotto, peignit à l'huile, en 1314, au château de Chambéry; en 1318, au Borghetto, et en 1325, à Pinerolo, dans la chapelle du prince Amédée, son protecteur [3] ? Enfin, Vasari ne fournit-il pas des armes contre lui-même et ses propres défenseurs, lorsqu'il nous dit, dans la vie d'Agnolo Gaddi : « Cennino composa un livre sur la « peinture... où il s'occupe du *broiement des cou-* « *leurs humectées avec l'huile* [4]? » Dans le chapitre LXXXIX du même traité, on lit ces mots : « Je

[1] Malvasia, *Felsina pittrice ;* Bol. 1678.

[2] Au bas de ce tableau on lit :

> Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit.
> Quale vides, lector, Barisini filius auctor.

[3] Vernazza, *Notizie spettanti alle arti del disegno ;* Turin, 1792. — Voyez aussi une lettre sur ce sujet insérée dans le journal de Pise, 1795.

[4] Voyez le premier volume de notre traduction, p. 416.

« veux t'enseigner à employer l'huile sur les murs « et sur les panneaux, ainsi que le pratiquent les « Allemands. » Dans les chapitres suivants, Cennino, d'une manière encore plus explicite, parle de l'huile cuite de lin et de celle de noix, comme d'excellents siccatifs pour la peinture [1]. Certes, en voilà plus qu'il n'en faut pour prouver que la méthode de Théophile n'avait pas cessé d'être connue, et que Jean de Bruges n'eut point à communiquer son prétendu secret à Antonello de Messine ; car ce dernier fait, suivant Lanzi lui-même [2], aurait eu lieu en 1440, et le manuscrit de Cennino porte la date authentique de 1437.

Mais nos adversaires ne s'avouent pas battus pour si peu. Ils se redressent fièrement pour proclamer que des essais tentés par d'habiles chimistes sur quelques tableaux des treizième et quatorzième siècles n'ont pas amené la plus légère gouttelette d'huile. Par urbanité, nous nous abstiendrons de leur répondre que cela démontre simplement qu'ils n'ont mis entre les mains de leurs chimistes que des tableaux en détrempe. Nous nous abstiendrons également de leur opposer les nombreuses analyses chimiques qui nous sont favorables; par exemple, celles opérées par M. de Mechel sur les panneaux de la galerie impériale de Vienne. Nous n'acceptons pas plus ces dernières expériences que les premières. Lorsque cinq ou six siècles ont fait subir à un tableau toutes les altérations qui résultent des injures

[1] Cennino, *Trattato di pittura*. MS.

[2] Lanzi, *Storia pittorica*, t. II.

de l'air, du soleil, de l'humidité, et même de la main de l'homme, il est d'absolue impossibilité de déterminer si les couleurs dont il est formé, et que l'on aura confiées au creuset, ont été liées avec tel gluten plutôt qu'avec tel autre. Il y a des gens qui ne reculent devant rien. Quelques-uns de ces imperturbables analyseurs ne craignent pas de dire : Nous reconnaissons la présence d'une substance oléagineuse et siccative sur ce tableau, mais les couleurs n'ont été primitivement délayées qu'avec de l'eau. Or, personne n'ignore que les couleurs minérales, comme le blanc, broyées à l'eau, conservent après l'évaporation des qualités tellement absorbantes, qu'elles s'imbibent de l'huile étendue sur leur superficie à ce point que le chimiste le plus consommé ne saurait établir la moindre différence entre elles et les couleurs préparées à l'huile. La chimie n'a donc rien à démêler dans la question qui nous occupe, elle est impuissante. Restent les traditions historiques et les écrits authentiques. Ce n'est point à nous à décider si ceux que nous avons produits sont de poids à l'emporter sur ceux de nos adversaires. S'il ne se fût point agi de Théophile, s'il se fût agi seulement de prouver que la peinture à l'huile était connue longtemps avant Van-Eyck, nous nous serions contentés de jeter dans le plateau de la balance ces mots du grand Lorenzo Ghiberti : « *Giotto lavorò a olio*... GIOTTO PEIGNIT A L'HUILE. »

ALESSO BALDOVINETTI,

PEINTRE FLORENTIN.

Les beaux-arts ont tant d'attraits, qu'une foule d'hommes ont quitté des professions lucratives pour suivre une autre route et s'adonner à la peinture ou à la sculpture, même contre la volonté de leurs familles. Et, à parler franchement, ceux qui connaissent la véritable valeur des richesses savent que le talent est plus précieux que l'or et l'argent. Ils savent que le talent est à l'abri de tous les revers qui menacent ces vaines richesses trop sottement estimées par la plupart des gens. Alesso Baldovinetti, frappé de ces vérités, abandonna le commerce dans lequel ses parents avaient acquis les moyens de vivre splendidement et noblement, et se consacra tout entier à la peinture. Il devint un parfait imitateur de la nature comme le prouvent ses ouvrages. Dès son enfance, il se mit à dessiner malgré son père qui le destinait au commerce et qui ne se décida à le laisser suivre son penchant qu'après avoir vu les remarquables progrès qu'il fit en peu de temps (1).

Alesso couvrit de fresques, à Santa-Maria-Nuova

une des parois de la chapelle de San-Gilio. Il y représenta, entre autres choses, un saint Egidius qui fut beaucoup admiré (2). Pour Messer Gherardo et Messer Bongianni Gianfigliazzi, honorables et riches gentilshommes de Florence, il peignit en détrempe le grand tableau de la chapelle de la Santa-Trinità (3). Il enrichit en outre cette chapelle de sujets tirés de l'Ancien-Testament qu'il ébaucha à fresque et qu'il termina en les retouchant à sec (4). Il mêla ses couleurs avec des jaunes d'œufs et un vernis liquide cuit au feu, pensant que ce genre de détrempe les mettrait en état de résister à l'eau. Il croyait avoir trouvé un rare et précieux secret, mais sa peinture s'écailla dans une foule d'endroits où il avait employé trop abondamment son malheureux mélange. Alesso laissa un grand nombre de portraits d'après nature. Dans le tableau de la reine de Saba, dont il orna la même chapelle de la Santa-Trinità, il introduisit ceux du magnifique Laurent de Médicis, et de Lorenzo dalla Volpaia, habile horloger et astrologue, qui exécuta, pour Laurent de Médicis, la belle horloge que le duc Cosme conserve aujourd'hui dans son palais. Cette horloge fut la première qui indiqua la marche des planètes. Dans un autre tableau, en face de celui de la reine de Saba, Alesso peignit Luigi Guicciardini l'ancien, Luca Pitti, Diotisalvi Neroni, Julien de Médicis, père du pape Clément VII, et, auprès du pilastre de pierre, Ghedorar Gianfigliazzi l'ancien, le chevalier Bongianni, revêtu d'un habit bleu, et paré d'un collier, et Jacopo et Giovanni de la même famille. A côté, on

voit Filippo Strozzi l'Ancien et Messer Paolo, astrologue de Pozzo Toscanelli. La voûte représente quatre patriarches, et le tableau renferme la Trinité et saint Giovanni Gualberto agenouillé ainsi qu'un autre saint. Tous ces personnages sont faciles à reconnaître, car ils ressemblent d'une manière frappante aux autres portraits peints ou sculptés que l'on trouve ailleurs, et particulièrement chez leurs descendants. Ces travaux demandèrent beaucoup de temps à Alesso, qui était très-patient et qui aimait à agir tout à son aise. Il dessinait parfaitement, comme l'on peut en juger par un mulet d'après nature que nous possédons dans notre recueil. La manière d'Alesso était un peu sèche, et crue surtout dans les vêtements. Il se plaisait à peindre des paysages d'après nature; aussi voit-on toujours dans ses tableaux des fleuves, des ponts, des rochers, des herbes, des fruits, des routes, des champs, des villes, des châteaux.

A la Nunziata de Florence, il peignit à fresque une Nativité du Christ qu'il retoucha ensuite à sec avec tant de soin, que l'on pourrait compter les brins de paille qui forment le toit d'une cabane. On remarque encore dans cette composition une maison en ruines dont les pierres sont rongées par la pluie et par la grêle, et couvertes de branches et de feuilles de lierre. Sur un mur glisse un serpent que l'on croirait vivant.

On dit qu'Alesso se livra à de nombreuses recherches sur les véritables procédés de la mosaïque, et que ses efforts étaient restés infructueux, lorsqu'il

rencontra un Allemand qui allait à Rome implorer les indulgences du pape, et qui lui dévoila tous les secrets de cet art, en reconnaissance de l'hospitalité qu'il lui avait offerte. Alesso fit alors, au-dessus des portes de bronze de San-Giovanni, quelques anges tenant la tête du Christ. Cet ouvrage fut cause que les consuls de la corporation des commerçants le chargèrent de réparer les mosaïques de la voûte de ce temple, qui avaient été exécutées, comme nous l'avons écrit, par Andrea Tafi. Alesso s'acquitta de cette tâche avec un soin extraordinaire, et se servit d'un échafaud construit par le Cecca, le meilleur architecte de ce temps.

Alesso enseigna l'art de la mosaïque à Domenico Ghirlandaio, qui plaça dans la chapelle des Tornabuoni à Santa-Maria-Novella, à côté de son propre portrait, celui de son maître sous la figure d'un vieillard sans barbe et coiffé d'un chaperon rouge. Baldovinetti vécut quatre-vingts ans. A l'approche de la vieillesse, il se retira, à l'exemple de beaucoup de personnes, dans l'hôpital de San-Paolo, afin de pouvoir se livrer tranquillement aux travaux de son art. Pour être choyé et bien traité, il fit porter dans son logement un énorme coffre, et arrangea les choses de telle sorte qu'on le crut plein d'argent. Comme il avait fait donation à l'hôpital de tous les biens qu'il laisserait après sa mort, il n'y avait sorte de caresses que le directeur et les autres employés ne lui prodiguassent. Mais lorsqu'il mourut, on ne vit dans le coffre que des dessins, et un petit livre qui enseignait la manière de composer et de tra-

vailler les mosaïques et les stucs. Du reste, on dut peu s'étonner de ne point trouver d'argent; car Alesso était si généreux, dit-on, que tout ce qu'il possédait appartenait à ses amis plus qu'à lui-même.

Alesso eut pour élève le Graffione de Florence, qui peignit à fresque le Créateur et les anges que l'on trouve encore aujourd'hui au-dessus de la porte degl' Innocenti. On raconte que le magnifique Laurent de Médicis dit un jour au Graffione : «Je veux « faire orner de stucs et de mosaïques tous les vous- « soirs de la coupole, » et que le Graffione lui répondit: « Vous n'avez pas un seul artiste pour exécuter « ces travaux. » « Bah! répliqua Laurent, avec des « écus nous ferons des artistes. » « Laurent, Laurent, « s'écria aussitôt le Graffione, ce ne sont pas les écus « qui font les artistes, mais bien les artistes qui « font les écus. » Le Graffione avait de singulières bizarreries : il ne consentit jamais à manger chez lui que sur une table couverte de ses cartons en guise de nappe, et il ne voulut jamais d'autre lit qu'un coffre plein de paille et sans draps.

Mais revenons à Alesso. Il mourut l'an 1448. Ses parents et ses concitoyens lui donnèrent une sépulture honorable (4).

Si les génies du premier ordre comme les Masaccio, les Donatello, élargissent spontanément le

domaine de l'art, il est des talents plus modestes, comme les Giuliano da Maiano, les Alesso Baldovinetti qui, de leur côté, ajoutent insensiblement à ses acquisitions. Les résultats obtenus par ces esprits intermédiaires enrichissent l'art d'une manière moins rapide et moins brillante, mais aussi sûre que les conquêtes des intelligences les plus élevées. Doués d'un tact exquis, d'une volonté robuste, ils manifestent dans leurs œuvres une précieuse entente du but et des moyens. Ouvriers pleins de sagacité et de constance, ils rattachent tout au centre, et ne se livrent jamais aux fantasques écarts dont les artistes bouillonnants de sève ne savent pas toujours se préserver. Il est rare néanmoins que l'on accorde à leurs travaux patients, tranquilles et réfléchis, l'estime et la gloire que l'on distribue si facilement aux produits d'une inspiration et d'une activité éblouissante. Ainsi, Alesso Baldovinetti, malgré les réels services qu'il rendit à l'art, est aujourd'hui complètement ignoré. Son nom a disparu derrière des noms plus éclatants. On n'aurait pas dû cependant oublier qu'en introduisant dans ses tableaux des détails, des accessoires puisés dans une exacte et consciencieuse imitation de la nature, il imprima à l'ensemble de ses compositions un cachet de vérité jusqu'alors inconnu, et se rangea parmi les novateurs qui accrurent les ressources de la peinture.

NOTES.

(1) Dans un manuscrit de l'an 1513, on trouve qu'Alesso était fils de Baldovinetto d'Alessio di Francesco. Sa mère Agnola, fille d'Antonio di Gio. degli Ubaldini de Gagliano, épousa Baldovinetto l'an 1424. Alesso naquit l'année suivante. Il mourut le 29 août 1499, à l'âge de soixante-quatorze ans. Les souterrains de la basilique de San-Lorenzo de Florence renferment le tombeau de cette famille sur lequel on lit : *S. Baldovinetti Alexii de Baldovinettis et suor. descend.* Vasari s'est évidemment trompé sur la date de la mort de cet artiste.

(2) Ces peintures sont détruites.

(3) Les peintures de cette chapelle ont été jetées à terre lorsqu'on restaura le chœur de l'église, l'an 1760. Le tableau du maître-autel fut transporté dans le monastère.

(4) Dans sa première édition, Vasari rapporte l'épitaphe suivante composée en l'honneur d'Alesso Baldovinetti :

Alexio Baldovinetto
Generis et actis nobilitate insignis
Cujus neque ingenio neque picturis
Quidquam potest esse illustrius
Propinqui
Optimè merito propinquo
Pos.

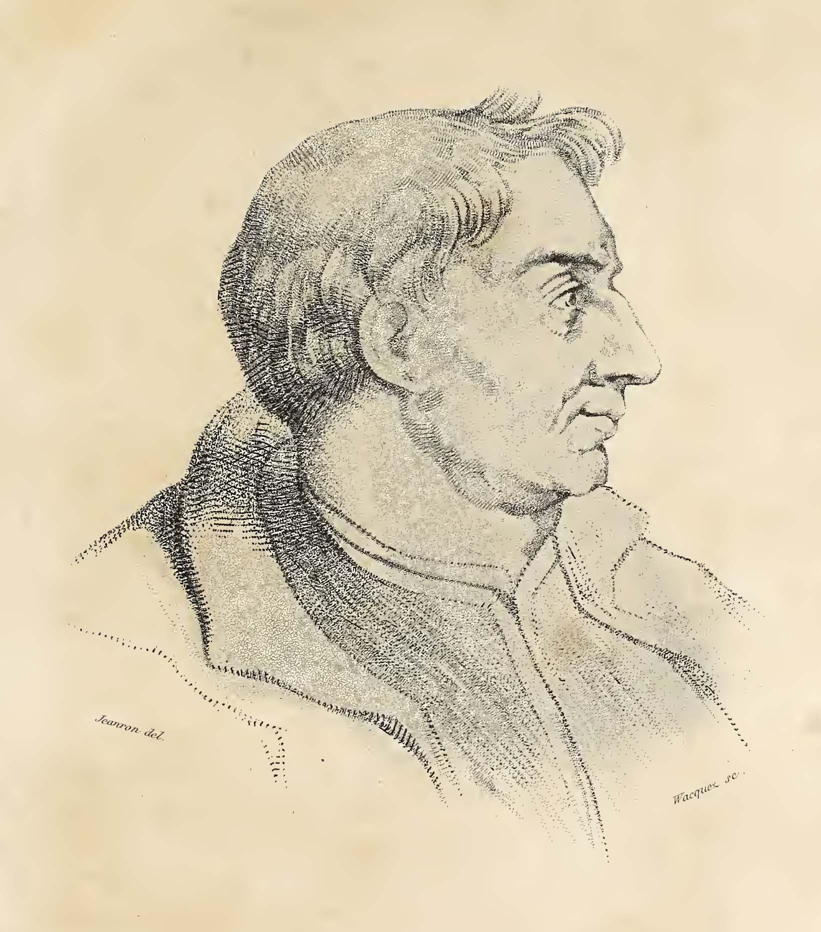
FRA FILIPPO LIPPI,

PEINTRE FLORENTIN.

Fra Filippo, carmélite, naquit à Florence dans la rue Ardiglione, près de la Cuculia, derrière le couvent des carmélites. La mort de son père, Tomaso Lippi, le laissa orphelin à l'âge de deux ans. Sa mère était morte peu de temps après lui avoir donné le jour. Recueilli par Mona Lapaccia, sa tante paternelle, il avait huit ans lorsque cette brave femme fut forcée, par sa pauvreté, de le confier aux carmélites.

Autant Filippo montra de dispositions pour les ouvrages d'adresse, autant il manifesta de répugnance et de dégoût pour l'étude des lettres. On le mit avec les autres novices sous la discipline du maître de grammaire, pour voir ce qu'il saurait faire; mais, au lieu d'étudier, il s'amusait à couvrir de bambochades ses livres et ceux de ses camarades. Le prieur du couvent résolut alors de favoriser sa vocation pour la peinture.

Masaccio venait de terminer la chapelle del Carmine, dont la beauté ravissait Fra Filippo de telle



FRA FILIPPO LIPPI.

sorte, qu'il y passait toutes ses journées en compagnie d'une foule de jeunes dessinateurs. Il ne tarda pas à les surpasser en adresse et en savoir, et à faire concevoir de lui de hautes espérances qu'il justifia, dès sa jeunesse, par une série de travaux vraiment admirables. Bientôt il représenta en terre verte, dans le cloître, près de la *Dédicace* de Masaccio, un Pape confirmant la règle des carmélites. Il décora ensuite à fresque plusieurs parties de l'église, et y peignit, entre autres choses, un saint Jean-Baptiste et divers sujets tirés de la vie de ce bienheureux. Chaque jour de remarquables progrès s'opéraient dans sa manière. Elle se rapprochait tellement de celle de Masaccio, que l'on disait que l'esprit de celui-ci était entré dans le corps de Fra Filippo. Un saint Martial que notre artiste fit sur un pilastre de l'église, non loin de l'orgue, mit le sceau à sa réputation. Cet ouvrage peut soutenir la comparaison avec ceux de Masaccio. Les louanges que Fra Filippo s'entendit prodiguer de toutes parts le déterminèrent à sortir du cloître. Il n'avait alors que dix-sept ans.

Vers cette époque, Fra Filippo se trouvant dans la Marche d'Ancône, et étant allé se promener sur une petite barque le long du rivage de la mer, fut pris par des corsaires maures, chargé de chaînes, et conduit en Barbarie, ainsi que tous les amis qui l'accompagnaient. Depuis dix-huit mois (1) il gémissait dans l'esclavage, lorsqu'il s'avisa de tracer de mémoire avec un charbon, sur un mur blanc, le portrait de son maître revêtu d'habits mauresques.

Les autres esclaves, frappés d'étonnement (car les arts sont tout à fait inconnus dans ces contrées), s'empressèrent de prévenir leur patron, qui récompensa Fra Filippo en lui rendant la liberté. Ainsi le dessin eut assez de puissance pour toucher le cœur d'un Barbare. Fra Filippo donna plusieurs peintures à son maître, qui le renvoya à Naples. Il y exécuta, dans la chapelle du château, où se tient aujourd'hui la garde, un tableau en détrempe pour le roi Alphonse, alors duc de Calabre (2).

De Naples, il revint à Florence où, pendant un séjour de quelques mois, il fit, pour le maître-autel des religieuses de Sant'-Ambrogio, un très-beau tableau qui lui mérita l'amitié de Cosme de Médicis (3). Il laissa encore un autre tableau dans le chapelle de Santa-Croce, et une Nativité du Christ dans la chapelle du palais Médicis. La femme de Cosme le pria de reproduire ce sujet et de peindre un saint Jean-Baptiste qu'elle destinait à orner une des cellules de l'ermitage des camaldules, qu'elle avait fait construire pour se livrer à ses dévotions. Divers petits tableaux que Cosme offrit à Eugène IV valurent à notre artiste un grand crédit auprès de ce pape.

Fra Filippo était, dit-on, d'un tempérament si ardent, que dès qu'il rencontrait une femme qui lui plaisait il était prêt à sacrifier jusqu'à son dernier sou pour la posséder, et si elle lui résistait, il cherchait, en peignant son image, à assoupir la flamme de son amour. Cet appétit désordonné exerçait sur lui un tel empire, qu'il le détournait sou-

vent de ses occupations. Un jour, Cosme de Médicis, pour lequel il travaillait, le renferma dans son palais, afin qu'il n'allât pas perdre son temps dehors. Mais, au bout de deux jours, incapable de résister à sa fureur amoureuse, pour ne pas dire bestiale, Fra Filippo s'arma d'une paire de ciseaux, découpa en bandes les draps de son lit, les attacha à la fenêtre, descendit dans la rue, et courut se plonger dans toutes sortes de plaisirs pendant plusieurs jours. Après de longues et nombreuses recherches, Cosme parvint à le ramener au travail. Toutefois, il n'eut plus recours qu'aux caresses pour le retenir, et il se promit bien de ne plus le mettre sous clef à l'avenir, car il tremblait en songeant au danger qu'il avait bravé afin de satisfaire sa folie.

Fra Filippo peignit avec soin, dans l'église de Santa-Maria-Primerana, sur la place de Fiesole, une Annonciation où l'on admire un ange d'une beauté vraiment céleste. Il traita le même sujet pour le maître-autel des religieuses delle Murate qui lui doivent, en outre, différents traits de la vie de saint Benoît et de saint Bernard, contenus dans un seul cadre. Au-dessus d'une porte du palais de la Seigneurie il représenta encore une Annonciation, et au-dessus d'une autre porte du même palais un saint Bernard. Il enrichit aussi la sacristie de Santo-Spirito de Florence d'une Madone entourée d'anges et de saints. Cet ouvrage est fort estimé par les maîtres de nos jours. A San-Lorenzo il laissa une nouvelle Annonciation dans la chapelle des fabriciens, et un tableau inachevé dans celle de la Stufa, et à Sant'-

Apostolo une Vierge accompagnée de quelques saints.

A Arezzo, il exécuta, pour Messer Carlo Marsuppini, dans le couvent des moines de Monte-Oliveto, un couronnement de la Vierge qui a conservé, jusqu'à présent, une telle fraîcheur, que l'on croirait qu'il vient d'être terminé (4). Messer Carlo, dont le portrait se trouve dans ce tableau, ayant critiqué les mains des personnages de Fra Filippo, qui étaient fort défectueuses, celui-ci, afin d'éviter de semblables reproches, prit dès lors le parti de les cacher presque toujours sous des draperies, ou de toute autre manière.

A Florence, il fit un tableau de la Crèche pour les religieuses d'Annalena.

A Padoue, on rencontre encore quelques-unes de ses peintures.

Il envoya à Rome, au cardinal Barbo, deux petits tableaux qui, comme tous ses autres ouvrages, se distinguent par un fini précieux et une grâce merveilleuse. Aussi, tant qu'ils subsisteront, le nom de Fra Filippo sera-t-il en honneur parmi les maîtres.

A Prato, près de Florence, où demeurait une partie de sa famille, il travailla pendant plusieurs mois en compagnie de Fra Diamante qui avait été novice en même temps que lui.

Fra Filippo, ayant été ensuite chargé de peindre le tableau du maître-autel de Santa-Margherita, vit un jour la fille de Francesco Buti, citoyen florentin, qui était confiée aux soins des religieuses. Les attraits de la Lucrecia, ainsi se nommait la jeune fille,

touchèrent vivement le cœur de notre artiste. Il opéra si bien, qu'il obtint des religieuses la permission de faire poser sa belle pour une figure de la Vierge. Il est facile de le deviner, cette circonstance accrut encore son amour et il en tira parti de telle sorte, qu'il enleva la Lucrezia le jour même où elle allait contempler la ceinture de la Vierge, précieuse relique que l'on exposait à la vue des fidèles. Cet événement couvrit de honte les religieuses, et remplit de douleur Francesco Buti, qui eut recours à tous les moyens imaginables pour ramener sa fille; mais soit par peur, soit par toute autre cause, la Lucrezia ne voulut jamais se séparer de Fra Filippo. Elle en eut un fils, qui, comme son père, fut appelé Filippo, et devint un peintre habile et célèbre.

A San-Domenico de Prato, on trouve deux tableaux de Fra Filippo, et à San-Francesco une Madone peinte sur un mur que l'on scia pour la transporter dans un autre endroit de l'église où elle est encore aujourd'hui. Il introduisit, dans une peinture qu'il exécuta au-dessus du puits d'une cour *del Ceppo,* le portrait de Francesco di Marco, fondateur de cette pieuse maison. Dans l'église paroissiale de la même ville, il représenta au-dessus de la porte latérale, une foule d'infirmes recouvrant la santé en touchant le cercueil qui renferme le corps de saint Bernard gardé par des religieux qui pleurent amèrement la mort de leur maître. L'ampleur des draperies, l'expression des figures, la correction du dessin, la richesse du coloris, l'entente de la composition, la grâce et la délicatesse de l'exécution

qui distinguent cet ouvrage, méritent tous nos éloges.

Les intendants de la fabrique chargèrent ensuite Filippo de décorer la chapelle du maître-autel. Ce travail lui permit d'acquérir de nouveaux droits à l'admiration. Ses figures plus grandes que nature, ses costumes pleins d'originalité, ont encouragé les artistes modernes à adopter une manière plus large, et à abandonner cette rustique simplicité qui appartenait au vieux style. D'un côté de la chapelle il peignit l'histoire de saint Étienne, patron de l'église, c'est-à-dire la Dispute, la Lapidation et la Mort de ce protomartyr. Dans le tableau de la Dispute, saint Étienne rayonne d'une ferveur indicible en combattant les Juifs dont les gestes et les attitudes témoignent la haine et la fureur que leur inspire leur défaite. Leur rage et leur cruauté se manifestent encore plus puissamment lorsqu'ils accablent d'une grêle de pierres meurtrières le saint martyr, qui, pendant ce cruel supplice, lève tranquillement les yeux au ciel, et supplie l'Éternel de pardonner à ses bourreaux. La douleur de ceux qui ensevelissent saint Étienne n'est pas moins éloquemment rendue. Il est presque impossible de se défendre d'une profonde émotion à l'aspect de ces visages sillonnés par les larmes. De l'autre côté de la chapelle, Filippo plaça la Nativité, la Prédication dans le désert, le Baptême dans le Jourdain, le Repas d'Hérode, et la Décollation de saint Jean-Baptiste. La Prédication dans le désert montre le précurseur du Christ communiquant à la foule, avide de ses enseignements, l'esprit

divin qui l'anime. Toutes les figures du Baptême sont empreintes d'un cachet précieux de beauté et de bonté. Dans le Repas d'Hérode, on remarque la tristesse et la stupeur dont sont frappés les convives en apercevant la tête de saint Jean-Baptiste qu'apporte, dans un bassin, la fille d'Hérodiade. Autour de la table du festin se tiennent une multitude de personnages parmi lesquels Filippo se peignit lui-même, vêtu de noir, sous les habits d'un prélat, non loin du portrait de son élève, Fra Diamante. Les qualités que nous venons d'énumérer font de ce morceau le chef-d'œuvre de notre artiste, et, nous le répétons pour qu'on ne l'oublie pas, ses figures plus grandes que nature ont poussé ses successeurs à entrer dans une voie plus large. Grâce à son talent, Filippo se vit pardonner les actions blâmables que l'on aurait pu lui reprocher. Il nous a conservé dans ses peintures le portrait de Messer Carlo, fils naturel de Cosme de Médicis, et alors prévôt de l'église paroissiale qui est redevable à ce citoyen, ainsi qu'à sa famille, de notables améliorations.

Après avoir achevé ce travail, Filippo entreprit, l'an 1463 (5), une belle Annonciation en détrempe, dans laquelle il plaça le portrait de Messer Jacopo Bellucci, qui lui avait commandé ce tableau. On trouve encore de sa main une Nativité de la Vierge, chez Polidoro Bracciolini, et une Madone portant l'enfant Jésus, dans la salle du tribunal des Huit à Florence; une autre Madone et un petit saint Augustin, chez Bernardo Vecchietti, gentilhomme florentin d'un haut mérite (6); mais on admire sur-

tout, dans la galerie du duc Cosme, un saint Jérôme, pénitent, de la même dimension que le saint Augustin. S'il est vrai que Filippo déploya une rare habileté dans toutes les productions de son pinceau, il n'est pas moins juste de dire qu'il se surpassa lui-même dans ses peintures en petite proportion. Il sut leur donner tant de grâce et de beauté, que l'on ne peut désirer rien de mieux, comme le prouvent les gradins de tous ses tableaux. En un mot, personne de son temps ne l'emporta sur lui, et peu de maîtres de nos jours pourraient lui disputer la palme. Michel-Ange, non content de le louer sans cesse, l'imita souvent en beaucoup de choses.

Filippo fit ensuite un tableau qui alla orner le maître-autel de San-Domenico de Pérouse, et qui renferme la Vierge, saint Pierre, saint Paul, saint Louis et saint Antoine, abbé. Son ami, Alessandro degli Alessandri, le chargea de peindre, pour l'église de Vincigliata, un saint Laurent accompagné de divers saints, parmi lesquels on remarque le portrait du donateur et ceux de ses deux fils.

Fra Filippo aimait à s'entourer de personnes d'un caractère joyeux. Il portait une vive affection à Fra Diamante, auquel il enseigna son art. Fra Diamante imita avec succès la manière de son maître, et exécuta de nombreux ouvrages pour le Carmine de Prato. Sandro Botticello, Pesello, Jacopo del Sellaio, Florentin, qui laissa deux tableaux à San-Friano et une peinture en détrempe dans le Carmine, et une foule d'autres maîtres, profitèrent également des leçons de notre artiste.

Fra Filippo vécut honorablement du fruit de son travail; mais ses galanteries, qui occupèrent une si large place dans sa vie, lui coûtèrent bien cher. Lorsqu'il mourut, il était près de terminer, avec Fra Diamante, la chapelle de l'église principale de la Vierge, que la commune de Spolete, par l'entremise de Cosme, l'avait prié de décorer, lorsqu'il fut empoisonné, dit-on, par les parents de sa maîtresse. Il mourut l'an 1438, à l'âge de cinquante-sept ans (7). Par son testament, il mit son fils Filippo, âgé de dix ans, sous la tutelle de Fra Diamante. Celui-ci toucha trois cents ducats qui restaient dus par la commune de Spolete pour la décoration de la chapelle, s'en adjugea la plus forte partie, qu'il consacra à l'achat de quelques biens, et n'en réserva presque rien à son pupille qu'il emmena à Florence. Le jeune enfant entra bientôt après dans l'atelier de Botticello, qui était alors en grande réputation.

Le corps de Fra Filippo Lippi fut renfermé dans un tombeau en marbre blanc et rouge que les habitants de Spolete placèrent dans leur église. Sa mort causa de vifs regrets à ses amis, et principalement à Cosme de Médicis et au pape Eugène IV (8). Ce pontife avait voulu lui donner les dispenses nécessaires pour épouser la Lucrezia, fille de Francesco Buti, mais Fra Filippo ne fut jamais tenté de s'imposer un joug qui aurait pu entraver ses plaisirs.

Sous le pontificat de Sixte IV, Laurent de Médicis, ambassadeur des Florentins, se rendit lui-même à Spolete pour demander à cette commune le corps de Fra Filippo, qu'il voulait transporter à Santa-Maria-

del-Fiore, à Florence. On le lui refusa, en disant qu'à Spolete il y avait disette d'hommes célèbres, tandis que Florence en regorgeait. Plus tard, Laurent de Médicis, ayant envoyé au cardinal de Naples le fils de Fra Filippo pour faire une chapelle à Rome, ordonna à ce jeune homme d'élever à Spolete, en mémoire de son père, au-dessous de l'orgue de l'église, un mausolée de marbre dont les frais montèrent à cent ducats d'or, qui furent payés par Nofri Tornaboni, directeur de la banque des Médicis. On grava sur ce tombeau les vers suivants, composés par Messer Agnolo Poliziano :

Conditus hìc ego sum picturæ fama Philippus,
Nulli ignota meæ est gratia mira manus.
Artifices potui digitis animare colores,
Sperataque animos fallere voce diu.
Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hìc me
Condidit; ante humili pulvere tectus eram.

Fra Filippo était très-bon dessinateur, comme on peut en juger par ses dessins du tableau de Santo-Spirito et de la chapelle de Prato que nous conservons dans notre recueil (9).

Les aventures de Fra Filippo Lippi, bien plus que ses productions, ont contribué à lui donner une

grande célébrité en France. Sa sortie du cloître, son esclavage en Barbarie, où il fut vendu par des corsaires, la manière étrange dont il recouvra la liberté, ses amours avec Lucrezia Buti, la belle novice du couvent de Santa-Margherita, et enfin sa mort prématurée, occasionnée par le poison, sont connus de tout le monde.

Les historiens et les bibliographes qui se sont occupés de lui ont trouvé plus commode de raconter et de broder la partie dramatique et anecdotique de sa vie, que d'étudier sérieusement ses œuvres et de chercher à en apprécier la valeur. C'est ainsi que, par le caprice, la distraction ou la paresse de quelques écrivains, s'est altérée la physionomie de Fra Filippo Lippi; c'est ainsi que son nom, au lieu d'évoquer la mémoire d'un des plus grands maîtres de Florence, rappelle seulement le souvenir d'un homme dont les aventures pourraient fournir matière à un roman.

Essayons donc de présenter Fra Filippo Lippi sous son véritable aspect, sous son aspect de peintre, le seul sous lequel il soit convenable et profitable de l'envisager.

L'esprit de Masaccio est entré dans le corps de Fra Filippo, disaient les contemporains de ce dernier, témoins de l'assiduité, de l'enthousiasme et du bonheur avec lesquels, dès son enfance, il avait étudié les fresques de l'ancienne chapelle del Carmine. Cet éloge décerné au jeune carmélite, alors qu'il achevait à peine sa seizième année, explique suffisamment la précocité et la verdeur de son in-

telligence, mais non la maturité et la solidité de son talent. Stimulé par une ardente imagination, par un vif amour de l'art, Fra Filippo ne se borna pas à s'approprier le style de Masaccio : aux qualités qu'il lui emprunta, il en ajouta de nouvelles qui justifient pleinement la faveur constante dont l'entourèrent les Médicis, et la vogue extraordinaire dont il jouit durant toute sa vie. Fra Filippo surpassa son modèle à plusieurs égards, comme par la fraîcheur et la vigueur de son coloris, par l'abondance et la richesse de sa composition, par la force de ses conceptions, et par l'énergie et la vérité qu'il sut mettre dans l'action, les mouvements et les affections de ses personnages. Aux fonds d'architecture et aux jeux de perspective savants, mais entachés de raideur et de sécheresse, que Masaccio introduisait dans tous ses tableaux, il substitua des sites champêtres, riants et variés, qui font de lui, sans contredit, le premier paysagiste de l'école florentine. Les plus vastes et les moindres pages de Fra Filippo Lippi semblent de chaleureuses et éloquentes improvisations. Ses figures, ses arbres, ses horizons, ses terrains, sont attaqués avec une franchise et une fermeté, avec un tact, un goût et une adresse, qui dénotent tout à la fois une âme de poète et de philosophe, une main d'une extrême habileté à manier l'outil, et un œil exercé à saisir et à vivifier l'ensemble le plus grandiose, aussi bien que les détails les plus minimes. Nous croyons que l'on peut définir la différence qui existe entre Masaccio et Fra Filippo, en disant que le premier imita,

traduisit la nature avec exactitude, et que le second la développa poétiquement ; ou encore, en disant que Masaccio améliora l'art, et que Fra Filippo le perfectionna. Mais n'y eut-il pas un plus haut mérite à améliorer ce qui était foncièrement vicieux, qu'à perfectionner ce qui recélait déjà en soi de précieuses et incontestables qualités? Cette question, qui surgit du rapprochement établi entre Masaccio et Filippo, ne passerait point sans être examinée avec soin, si, pour ne pas sortir des étroites limites qui nous sont imposées, nous n'étions forcés de nous contenter de la signaler, comme tant d'autres, à l'attention de nos lecteurs. Nous nous sommes d'ailleurs engagés, dans le volume précédent, à fournir ici quelques renseignements sur les peintres du nom de Lippo ou Lippi, de Filippo ou Filippi, dont la multiplicité a souvent jeté une fâcheuse confusion dans l'histoire des écoles italiennes; et ces notices, si abrégées que nous les donnions, ne laisseront pas que de nous manger du terrain.

En observant l'ordre chronologique, s'offre d'abord à nous un certain Andrea di Lippo, qui florissait à Pise, en 1336, et qui fut appelé, dix ans plus tard, à décorer la cathédrale d'Orvieto, en compagnie de plusieurs autres maîtres.

A la même époque, vivait à Florence Lippo Memmi, dont Vasari a joint la biographie à celle de son frère Simone. Ce Lippo fut l'élève et le collaborateur de Simone; mais lorsqu'il travailla sans le secours de celui-ci, il ne s'éleva jamais au-dessus de la médiocrité, du moins pour l'invention et le

dessin; car il était bon coloriste, ainsi que le témoignent ses tableaux d'autel que l'on voit à Sienne, à Ancône et à Assise.

Un autre Florentin, désigné simplement sous le nom de Lippo dans le livre de Vasari et les diverses chroniques qui nous entretiennent de lui, imita le Giottino, et orna de ses ouvrages, qui sont fort estimés, quelques églises de sa patrie et le réfectoire des pèlerins de l'hôpital de San-Biagio, à Bologne, ville où, de son temps, était en grande réputation Lippo Dalmasio, surnommé dalle Madonne, qui appartenait à l'école de Vitale. Le comte Cesare Malvasia et le Baldinucci ont débité une fable en affirmant qu'il avait eu pour élève sainte Catherine de Bologne, de laquelle il reste des miniatures et un Enfant-Jésus peint sur bois. « La manière de Lippo Dalmasio, écrit « Lanzi, ne s'écarte point de l'ancien style, si ce n'est, « peut-être, par une meilleure union des teintes et « un meilleur agencement des draperies, aux- « quelles, néanmoins, il ajoutait des bordures d'or « fort larges, selon l'usage généralement répandu au « commencement du quinzième siècle. Ses têtes ont « de la beauté et de l'originalité, surtout celles de « ses Madones, que Guido Reni ne pouvait se lasser « d'admirer, en disant que Lippo devait être aidé par « quelque puissance supérieure, pour exprimer ainsi « la majesté, la sainteté, la douceur, de la mère de « Dieu; et qu'il n'avait été, à cet égard, égalé par « aucun autre peintre. » Suivant le témoignage de Tiarini et de Malvasia, que nous avons consigné dans le commentaire d'Antonello de Messine, Lippo

Dalmasio peignit à l'huile, l'an 1407, plusieurs images, à San-Procolo de Bologne, et dans des maisons de la même ville.

Nous ne citerons que pour mémoire un Filippo qui travailla à Milan, vers la moitié du quinzième siècle, avec son frère Ambrogio Bevilacqua. Aucune trace de ses ouvrages ne s'est conservée.

Ici se placent chronologiquement le célèbre Fra Filippo Lippi, qui mourut en 1469, et son fils Filippo Lippi, ou Filippino, qui fut enterré à San-Michele-Bisdomini, le 13 avril 1505. Ce dernier aida vraisemblablement dans ses travaux le meilleur élève de son père, Sandro Filipepi, ou Fileppi, plus communément appelé Botticello. Mais il est inutile d'insister davantage sur le compte de ces artistes, dont les biographies sont renfermées dans ce volume.

Filippo Mazzuoli, surnommé dell' Erbette, parce qu'il réussissait mieux à peindre les plantes que les figures, vivait à Parme, dans les premières décades du seizième siècle. Il est le père du fameux Parmigiano, et le frère de Michele et de Pierilario, que l'on a cru à tort avoir été les maîtres du Corrège.

Vasari semble avoir ignoré l'existence de Camillo Filippi de Ferrare et de Bastiano Filippi, son fils. La haute importance de ces maîtres, qui ont tant de droits à être connus, nous engage à rapporter ici les deux ou trois pages que Lanzi leur a consacrées.

« L'école de Michel-Ange à Rome, dit cet esti-
« mable écrivain, vit s'élever un peintre qui n'aspi-
« rait qu'à tout ce qui était grand et terrible, ca-

« ractère dont on n'avait eu jusqu'alors que fort peu
« d'idée dans l'école de Ferrare : cet homme était
« Bastiano Filippi, appelé dans sa patrie Bastianino,
« et surnommé Gratella à cause de l'usage qu'il avait
« adopté de graticuler les grandes peintures pour les
« réduire exactement en petit, et qu'il avait introduit
« le premier à Ferrare.

« Bastiano était fils de Camillo, artiste dont on ne
« peut déterminer l'école, mais dont les tableaux
« sont peints (selon le jugement de Benoni) avec
« une franchise et une pureté admirables, comme
« l'Annonciation de Santa-Maria-in-Vado, dont le
« plan contient une demi-figure de saint Paul,
« d'après laquelle on peut conjecturer que Camillo
« Filippi aspira au style de Michel-Ange. Il paraît
« donc que Bastiano tenait de son père le désir ar-
« dent d'atteindre à ce but; ce qui le détermina à
« partir secrètement de la maison paternelle pour
« aller à Rome, où il devint l'un des copistes les
« plus infatigables, et l'un des disciples les plus chers
« de Buonarroti. On voit, à Ferrare, combien il
« avait profité des leçons d'un si grand maître, lors-
« qu'on observe le Jugement Universel, qu'il y pei-
« gnit dans le chœur de l'église métropolitaine. Cet
« ouvrage, auquel il employa trois années, se rap-
« proche tellement de celui de Michel-Ange, que
« toute l'école florentine n'en a pas un seul autre
« qu'on puisse lui comparer à cet égard. Le dessin
« y est large, les images y sont variées. On y re-
« marque une bonne disposition de groupes, et l'œil
« y trouve du repos. Il semble incroyable que, dans

« un sujet déjà traité par le Buonarroti, Filippi ait « pu paraître aussi neuf et aussi grandiose. On voit « qu'à l'exemple des vrais imitateurs, il copia, non « pas les figures de son modèle, mais son esprit et « son génie. Il abusa même, à l'exemple du Dante « et du Buonarroti, de l'occasion qui lui était of- « ferte par la nature de son sujet, pour prouver son « affection à ses amis en les plaçant parmi les élus, « et pour se venger de ceux qui l'avaient offensé, en « retraçant leur image parmi les réprouvés. Il pei- « gnit, dans cette foule de malheureux, une jeune « fille qui, lui ayant manqué de foi, avait renoncé à « sa main; puis, il représenta dans le haut, parmi les « élus, une autre jeune fille qu'il avait épousée pour « remplacer la première, et il la suppose regardant « et insultant sa rivale. Baruffaldi et d'autres Ferra- « rais mettent ce tableau au-dessus de celui de la « Sixtine pour le sentiment des convenances, et pour « le coloris que l'on a retouché, et que, par consé- « quent, l'on ne peut juger aujourd'hui avec exacti- « tude; mais on peut s'en rapporter au témoignage « de M. Barotti, qui a décrit les peintures de Ferrare, « et qui se plaint de ce que ces figures qui, jadis, « semblaient être de chair animée, paraissent être « de bois maintenant; mais on ne manque point « d'autres preuves de la perfection du coloris de « Filippi, à Ferrare, où l'on voit, par plusieurs pein- « tures intactes, combien il avait ce mérite. Seule- « ment il anime un peu trop les teintes bronzées « dans les chairs; et souvent, pour unir ses couleurs, « il obscurcit tout ce qu'il peignit, conformément à

« un certain goût qui lui était particulier. Outre ce « tableau, qui était son chef-d'œuvre, Filippi fit « beaucoup d'autres travaux, à Ferrare, et l'on peut « dire que, dans cette ville, il est nommé plus sou- « vent qu'aucun autre peintre, à l'exception de Scar- « sellino. Lorsqu'il fit des figures nues, comme dans « le San-Cristofano de la chartreuse, il s'attacha à « imiter Michel-Ange; mais, pour les figures vêtues, « il étudia d'autres modèles, ce que l'on peut voir « dans la Circoncision qu'il a figurée sur un autel « de la cathédrale, et que l'on croirait être de son « père plutôt que de lui : car, comme il avait peu de « patience et pour inventer et pour peindre, il ré- « péta souvent les mêmes choses. Il reproduisit, par « exemple, au moins sept fois, et presque toujours « de la même manière, une même idée; mais ce qu'il « y a de plus fâcheux est que, si l'on en excepte le « Jugement dont nous venons de parler, puis le « grand tableau d'autel, représentant sainte Cathe- « rine dans l'église de ce nom, et un petit nombre « d'autres ouvrages, exposés dans les édifices pu- « blics, il n'entreprit aucuns travaux sans les exécuter « avec trop de précipitation, soit dans une partie, « soit dans l'autre : content de laisser dans chacun « quelque trait de ceux qui décèlent un maître, « comme s'il eût voulu passer, aux yeux de la posté- « rité, pour un peintre habile, tout en se négli- « geant. Les galeries n'ont qu'une petite quantité « de ses ouvrages; mais ils y sont finis avec plus de « soin. Outre ceux de Ferrare, j'ai vu, de sa main, « un Baptême du Christ, dans la maison Arqua, à

« Osimo, puis quelques copies de Michel-Ange à « Rome. Dans sa première jeunesse, il peignit des « grotesques. Il employa depuis, à ce genre de tra- « vail, Cesare Filippi, son plus jeune frère, qui « était aussi bon peintre d'ornements qu'il était « faible pour la figure, et pour les compositions « historiques[1]. »

Le seizième siècle compte plusieurs autres artistes du nom de Filippo. Ainsi, à Florence, on trouve, vers l'an 1580, Filippo Furini surnommé Sciameroni, et à Ferrare, Filippo Mazzuoli, surnommé Bastaruolo. Furini se distingua dans le genre des portraits, qui avait été mis en grande vogue par le Passignano, dont il était l'élève. Filippo Bastaruolo, peintre savant et gracieux, fut, suivant Lanzi, disciple de Surchi, auquel il succéda dans la décoration du soffite du Gesù, où l'on voit plusieurs sujets que son prédécesseur, surpris par la mort, ne put achever.

A peu près à la même époque, on rencontre encore, à Bologne, Giacomo Lippi, autrement Giacomo de Budrio, dont les fresques annoncent un élève de Louis Carrache, et à Florence, Filippo Palladino, imitateur du Baroccio et auteur d'un fort beau tableau de saint Jean décollé que possède l'église de San-Jacopo-Corbolini. Filippo Palladino est probablement le même que Filippo Palladini dont parle Hackert dans ses *Mémoires des peintres messinois*. Après avoir étudié à Florence, où il était né, Filippo Palladino ou Palladini alla courir le monde.

[1] Lanzi, traduction de Madame Armande Dieudé.

Obligé de s'enfuir de Milan pour quelque délit qu'il y avait commis, il se réfugia à Rome, où il se mit sous la protection du prince Colonna, qui bientôt lui octroya un plus sûr asile dans le fief de sa famille, à Mazzarino. Filippo remplit ce pays de ses tableaux, qui se font remarquer par un coloris chaud et vigoureux, qualité peu commune chez les Florentins.

Les autres peintres, tels que les Menzani, les Bianchi, les Lauri, les Abbiati, les Pasquali, les Evangelisti, qui portent également le prénom de Filippo, ayant été constamment désignés par les historiens sous leurs noms patronymiques, nous nous abstiendrons de donner sur eux des détails qui allongeraient inutilement cette note assez fastidieuse en elle-même, mais qui, peut-être, pourra servir à éviter de trop faciles méprises, qui souvent ont répandu sur les annales des arts des ténèbres bien difficiles ensuite à dissiper.

NOTES.

(1) Florent le Comte, dans son *Cabinet des singularitez*, imprimé à Paris l'an 1699, dit que Fra Filippo demeura dix-huit ans esclave. Cela n'est ni vrai ni vraisemblable.

(2) Il y a ici tout au moins une erreur de nom, car Alphonse naquit vers l'an 1540 environ.

(3) Le Borghini, p. 266 de son *Riposo*, décrit ce tableau et rapporte l'inscription qui s'y trouve.

(4) Le Couronnement de la Vierge a été transporté de l'église de San-Bernardo d'Arezzo dans le réfectoire des Olivetains. — Carlo

Marsuppini, pour lequel il fut fait, se rendit fameux par l'impulsion qu'il donna à l'étude des langues grecque et latine. Il succéda à son concitoyen Leonardo Bruni, dans l'emploi de secrétaire de la république florentine.

(5) Cette date de 1463 que Vasari assigne à l'Annonciation de Bellucci, montre clairement qu'il ne faut voir qu'une erreur typographique dans la date de 1438, époque à laquelle se trouve fixée plus bas la mort de Fra Filippo Lippi.

(6) Le saint Augustin de Bernardo Vecchietti passa dans la collection d'Ignace Hugford.

(7) Comme nous l'avons dit dans la note 5, la mort de Fra Filippo Lippi n'est placée en 1438 que par suite d'une erreur typographique. Fra Filippo mourut l'an 1469, comme le constate le registre 70 des archives des Carmelites où on lit, p. 257 : « Anno 1469, « octobris IX Fr. Philippus Thomæ Lippi de Lippis de Florentiâ « pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens capellam majorem in « ecclesiâ cathedrali; et ibidem maximo honore in tumbâ marmoreâ « antè portam mediam dictæ ecclesiæ sepultus. Huic tanta fuit in « picturâ gratia, ut vix nullus eum nostris temporibus pingens atti- « gerit. Qualis pictor fuit, capella Prati depicta et alia ejus mira « opera testantur. »

Les archives de Florence nous apprennent que Fra Filippo était fils de Tommaso di Lippo di Guido Lippi. S'il vécut cinquante-sept ans comme le dit Vasari, il naquit l'an 1412.

(8) La mort de Fra Filippo ne put causer un vif chagrin à Eugène IV, attendu que ce pontife mourut l'an 1447, c'est-à-dire vingt-deux ans avant Fra Filippo.

(9) Le précieux recueil de dessins que Vasari avait formé avec tant de soin fut dispersé presque aussitôt après sa mort. Un seul des nombreux volumes qui le composaient parvint intact entre les mains de Mariette, qui le joignit à sa célèbre collection.

PAOLO ROMANO ET MAESTRO MINO,

SCULPTEURS ;

CHIMENTI CAMICIA,

ARCHITECTE.

Nous allons maintenant nous occuper de Paolo Romano et de Mino del Regno. Ces deux hommes vécurent à la même époque et exercèrent le même art, mais ils furent loin d'avoir le même caractère et le même talent. Paolo joignait la modestie à l'habileté; Mino la présomption et l'arrogance à la médiocrité. Les paroles lui coûtaient peu pour louer outre mesure ses propres ouvrages.

Paolo, ayant été chargé par le pape Pie II de sculpter une figure, eut à subir les attaques de Mino, qui, connaissant le bon naturel de son paisible rival, ne cessait de le persécuter, en lui proposant de parier mille ducats, qui, disait-il, seraient adjugés à celui qui produirait la meilleure statue. Il croyait que Paolo n'oserait entrer en lice à de semblables conditions; mais il en fut autrement : le timide sculpteur accepta l'audacieux défi. Alors Mino, tenté de reculer, réduisit son pari à cent

ducats. Nos deux champions se mirent à l'œuvre, et, le moment du jugement arrivé, Paolo fut proclamé vainqueur, et Mino regardé comme un homme qui savait mieux se servir de sa langue que de ses outils.

A Monte-Cassino, monastère de moines noirs, situé dans le royaume de Naples, on trouve un mausolée de la main de Mino; à Naples, quelques sculptures en marbre; à Rome, le saint Pierre et le saint Paul qui sont au bas des escaliers de San-Pietro, et à San-Pietro, le tombeau du pape Paul II.

La figure que Paolo fit en concurrence de Mino est ce saint Paul, qui, après avoir longtemps demeuré inconnu dans la chapelle de Sixte IV, a été transporté sur un piédestal de marbre qui orne le commencement du pont de Sant'-Angelo. Clément VII, ayant un jour remarqué cette statue, ordonna qu'on lui donnât pour pendant un saint Pierre de la même dimension, et qu'on les plaçât à l'entrée du pont de Sant'-Angelo, à l'endroit où s'élevaient deux petites chapelles de marbre dédiées à ces apôtres, et qu'il fit jeter à terre parce qu'elles masquaient la vue du château.

On lit, dans le traité d'Antonio Filarete, que Paolo fut non-seulement sculpteur, mais encore habile orfévre, et qu'il travailla aux douze apôtres d'argent qui, avant le sac de Rome, décoraient l'autel de la chapelle pontificale. Il fut aidé par ses élèves Niccolò della Guardia et Pietro Paolo da Todi, qui se distinguèrent également comme sculpteurs, ainsi que le prouvent les tombeaux de Pie II et de

Pie III, où ils représentèrent ces deux pontifes d'après nature. On doit encore à ces maîtres des médailles offrant les portraits de trois empereurs et de divers personnages éminents. Enfin Paolo laissa un cavalier armé qui est aujourd'hui à San-Pietro, près de la chapelle de Sant-'Andrea. On compte parmi ses disciples Giancristoforo, vaillant sculpteur romain dont il reste quelques productions à Santa-Maria-Transtevere et ailleurs (1).

Chimenti Camicia, Florentin, fit pour le roi de Hongrie des palais, des jardins, des fontaines, des temples, des forteresses, et maintes constructions importantes, sans parler des ornements de tout genre, des plafonds sculptés et d'autres semblables choses dont il confia l'exécution aux soins de Baccio Cellini. Dès que Chimenti eut terminé ces travaux, il désira revoir sa patrie, et retourna à Florence, d'où il envoya à Baccio, pour les offrir au roi, plusieurs peintures de la main de Berto, qui étaient très-estimées en Hongrie. Divers citoyens possèdent un assez grand nombre de bons tableaux de ce Berto, qui mourut à la fleur de son âge, au moment où il allait réaliser les hautes espérances qu'il avait fait concevoir de lui. Mais n'oublions pas Chimenti. Après un court séjour à Florence, il revint en Hongrie où, en dirigeant la construction de moulins sur le Danube, il gagna une maladie qui, en peu de jours, le conduisit au tombeau. Les œuvres de tous ces maîtres datent de l'an 1470 environ (2).

A la même époque, vivait à Rome Baccio Pintelli. Par sa profonde expérience, il mérita que le

pape Sixte IV l'employât dans toutes ses entreprises architecturales. On éleva, d'après ses dessins, l'église et le couvent de Santa-Maria-del-Popolo, et à l'entour quelques chapelles, parmi lesquelles nous citerons celle de Domenico della Rovere, cardinal de San-Clemente, et neveu du pape. Ce cardinal lui fit ensuite bâtir, à Borgo-Vecchio, un palais qui fut alors très-célèbre. Pintelli construisit aussi la grande bibliothèque au-dessous des *stanze* de Nicolas, la chapelle Sixtine dans le Vatican, et le nouvel hôpital de Santo-Spirito-in-Sassia, qui, l'an 1471, avait été presque entièrement la proie des flammes. Il enrichit cet édifice d'une loge immense, de tous les accessoires utiles que l'on peut désirer, et de peintures dont les sujets représentent la vie de Sixte depuis sa naissance jusqu'à sa mort. On lui doit encore le beau et solide pont qui porte le nom de ce pontife. En 1475, année du jubilé, il érigea à Rome une foule de petites églises que l'on reconnaît aux armes du pape Sixte, telles que celles de Sant'-Apostolo (3), de San-Pietro-in-Vincula et de San-Sisto. Il donna au cardinal Guglielmo, évêque d'Ostia, le modèle de son église, ainsi que ceux de la façade et des escaliers qui existent aujourd'hui. On assure que le dessin de San-Pietro-a-Montorio de Rome est de Baccio, mais je ne puis dire que j'en aie trouvé les preuves. Cette église fut édifiée aux dépens du roi de Portugal, à peu près à l'époque où la nation espagnole fit construire à Rome le temple de San-Jacopo.

Le pape Sixte estimait Baccio à un si haut degré,

qu'il n'aurait rien entrepris, en fait d'architecture, sans ses conseils. L'an 1480, il l'envoya à Assise pour réparer l'église de San-Francesco, qui menaçait ruine. Baccio s'acquitta heureusement de cette mission, et fortifia ce merveilleux monument de façon qu'il le mit à l'abri de tout danger. Sur un éperon, il plaça la statue de son protecteur, qui, peu d'années auparavant, avait fait disposer dans le couvent attenant à l'église une suite de chambres et de salles magnifiques décorées de ses armes. Dans la cour, on en trouve une autre beaucoup plus grande, avec quelques vers latins à la louange du pape Sixte IV, qui ne cessa jamais de porter une profonde vénération à ce saint lieu.

Les sept ou huit artistes que Vasari vient de passer rapidement en revue dans cette biographie, ouverte par le sculpteur Paolo Romano et fermée par l'architecte Baccio Pintelli, ne sont guère connus chez nous, voire même dans leur propre pays. Cependant, à l'exception de Mino, ces maîtres, et tous ceux qui se trouvent avec eux sur le seuil de l'ère la plus glorieuse des écoles italiennes, méritent une sérieuse attention. S'ils ne nous offrent ni la naïveté ravissante, ni la simplicité exquise de leurs devanciers, ni l'audace sublime, ni la pompe exubérante de leurs successeurs, ils ne recèlent pas moins de précieuses qualités, qu'il serait souverainement

injuste d'étouffer sous un dédaigneux silence. Préoccupés par l'ardent désir du mieux, tourmentés par l'impérieux besoin du progrès, ils ne purent avoir cette confiance irréfléchie, cet abandon extrême qui imprimèrent aux œuvres des premiers âges un caractère si puissant de vérité et de naturel. Retenus par les obstacles qu'ils s'acharnaient à détruire, au lieu de se glisser à côté, empêchés par les inquiétudes inséparables de leurs tentatives, ils ne durent point se livrer à cette action accélérée et fougueuse qui rendit si fécondes et si riches les époques plus avancéés. Mais si, repoussant l'inspiration et n'appelant à leur aide que la réflexion, leurs produits furent moins faciles et moins saisissants, moins abondants et moins phénoménaux, ils possédèrent en revanche cette haute raison qui préserve des dissonances et des bizarreries, cette réelle justesse qui satisfait l'esprit, et cette noblesse sévère qui commande et impose le respect, sinon l'admiration. Apprenons donc à mieux connaître ces esprits patients et courageux dont les travaux modestes préparèrent les voies aux génies brillants qui les firent oublier. Inclinons-nous devant ces hommes qui eurent à lutter contre le doute, et qui furent grands par la réflexion, comme les autres, par le laisser-aller et la témérité; inclinons-nous devant ces hommes qui n'eurent d'autre tort que celui d'être venus, pour leur gloire, ou trop tôt ou trop tard.

NOTES.

(1) Dans l'édition du Torrentino, Vasari rapporte les vers suivants, composés en l'honneur de Paolo Romano :

Romanus fecit de marmore Paulus Amorem
  Atque arcum adjunxit cum pharetra et facibus:
Ille perdiderat Venus aurea tempore natum,
  Quem sedes quærens liquerat illa poli.
Hoc opus (ut Romam diverterat) aspicit, atque
  Gaudet se natum comperiisse putans :
Sed propior sensit cum frigida marmora, clamat :
  Anne hominum possunt fallere facta Deos?

(2) La biographie de Chimenti Camicia se termine, dans la première édition de Vasari, par l'épitaphe suivante :

Bagni, Acquidotti, Terme e Colisei
Che furon di Vetruvio sepoltura
Nella fama quaggiù : l'Architettura
Vive per me nelle opre ed io per lei.

(3) L'église de Sant'-Apostolo a été démolie, à l'exception du portique, et reconstruite sur un plan plus riche.



ANDREA DAL CASTAGNO.

ANDREA DAL CASTAGNO,

ET

DOMENICO DE VENISE,

PEINTRES.

Quelles paroles seraient assez puissantes pour exprimer l'horreur que doit inspirer l'envieux qui se sert du masque d'une feinte amitié non-seulement pour étouffer la gloire de ses rivaux, mais encore pour attenter à leurs jours? Quelle voix serait assez éloquente pour flétrir convenablement un semblable scélérat? Contentons-nous donc de dire qu'un être aussi féroce, aussi infernal, perd le titre d'homme, se ravale au-dessous de la brute, et est indigne de vivre. Autant une loyale émulation est honorable et utile, autant l'envie est infâme et odieuse. Que le mépris et le dégoût poursuivent le lâche Andrea dal Castagno et tous ceux qui, comme lui, ont recours à la perfidie et à l'assassinat pour se débarrasser des rivaux dont la gloire les offusque! Le talent d'Andrea était grand, il faut l'avouer, mais l'envie qu'il portait aux autres peintres était plus grande encore; de sorte que son mérite disparaît complètement derrière ses crimes.

Andrea naquit sur le territoire florentin, dans le petit village de Castagno dont il prit le nom lorsqu'il alla demeurer à Florence. Orphelin dès son enfance, il fut recueilli par un de ses oncles qui, enchanté de voir ses bestiaux et ses pâturages respectés, grâce au caractère ferme et décidé de son neveu, lui confia la garde de ses troupeaux pendant plusieurs années. Telles étaient les occupations d'Andrea, quand un jour il chercha un abri contre la pluie dans une maison où un de ces peintres de campagne, qui travaillent à vil prix, décorait un tabernacle pour un paysan. Jamais Andrea n'avait rencontré rien de semblable. Saisi d'un étonnement profond, il considéra attentivement la manière dont opérait ce peintre, et cédant à une envie démesurée de l'imiter, il commença sans retard à graver avec la pointe de son couteau et à dessiner avec des charbons sur les murs ou sur des pierres plates, des figures d'hommes et d'animaux qui excitèrent l'admiration de tous ceux qui les virent. Bientôt ce fait, après avoir été l'objet des conversations des paysans, parvint, pour le bonheur d'Andrea, jusqu'aux oreilles d'un gentilhomme florentin, riche propriétaire de ce pays, nommé Bernardetto Médicis, qui voulut connaître le jeune artiste. Frappé de l'intelligence de cet enfant, Bernardetto lui demanda s'il désirait devenir peintre. Andrea lui ayant répondu que rien ne lui plairait davantage, il l'emmena à Florence et le plaça dans l'atelier de l'un des maîtres qui étaient alors le plus en réputation (1).

Andrea se livra avec ardeur à l'étude et fit de

faciles et rapides progrès, surtout dans le dessin. Nous ne pouvons en dire autant de son coloris dont la dureté dépare ses ouvrages qui, en général, manquent de grâce et de charme. Les attitudes et les têtes de ses personnages sont remarquables par leur vigueur et leur mouvement, en même temps que par leur gravité et leur correction.

Les premières productions d'Andrea se trouvent dans le cloître de San-Miniato-al-Monte, en descendant de l'église pour aller au couvent. Il y représenta à fresque saint Miniato et saint Cresci prenant congé de leurs parents (2).

Dans le cloître et dans l'église de San-Benedetto, riche monastère situé hors de la porte Pinti, il y avait une foule de peintures de la main d'Andrea; mais nous les passerons sous silence parce qu'elles ont été jetées à terre durant le siége de Florence.

Dans le premier cloître du monastère degli Angeli, à Florence, en face de la porte principale, il peignit le Crucifix qui existe encore aujourd'hui, la Vierge, saint Jean, saint Benoît et saint Romuald. Au commencement du cloître, au-dessus du jardin, il répéta le même sujet, en variant seulement les têtes et quelques détails (3).

A Legnaia, pour Pandolfo Pandolfini, il orna une salle des portraits d'une foule d'hommes illustres, et pour la confrérie del Vangelista, il fit un bel étendard dont on se sert dans les processions. Pour les Servites de la même ville, il décora de fresques trois niches placées dans des chapelles. La première, dédiée à saint Julien, renferme différents traits de la

vie de ce saint, bon nombre de figures et un chien en raccourci qui fut beaucoup admiré. Dans la seconde chapelle dédiée à saint Jérôme, on voit, au-dessus de l'image de ce saint, une Trinité et un Crucifix dont les raccourcis montrent qu'Andrea se rapprochait de la manière moderne plus que tous les maîtres qui l'avaient précédé. Aujourd'hui cette peinture se trouve cachée derrière un tableau donné par la famille des Montaguti. Enfin dans la troisième chapelle, à côté de celle qui a été construite au-dessous de l'orgue, par Messer Orlando Médicis, Andrea représenta Lazare, Marthe et Madeleine (4).

Pour les religieuses de San-Giuliano, il exécuta à fresque, au-dessus de la porte, un Crucifix, la Vierge, saint Dominique, saint Julien et saint Jean. Tous les artistes s'accordent pour louer cette composition qui est une des meilleures d'Andrea.

A Santa-Croce, dans la chapelle des Cavalcanti, il laissa un saint Jean-Baptiste et un saint François qui sont également fort estimés. Mais son chef-d'œuvre est le Christ à la colonne du nouveau cloître du couvent de Santa-Croce. Il introduisit dans cette fresque une loge dont les colonnes, les voûtes et les parois sont mises en perspective avec un tel art et un tel soin, que l'on doit avouer qu'il était aussi savant perspectiviste qu'habile dessinateur. Les bourreaux qui flagellent le Christ expriment énergiquement par leurs gestes la haine et la rage qui les anime, tandis que le Sauveur, étroitement garrotté, rayonne, au milieu des souffrances de la chair, d'une patience, d'une résignation si noble et

si touchante, que Pilate ému de compassion cherche avec ses trois conseillers les moyens de le délivrer. De toutes les productions d'Andrea, celle-ci serait la plus belle et la plus précieuse, si, par une incurie déplorable, on ne l'eût laissée gravement endommager par des enfants et des gens peu éclairés, qui, en égratignant les têtes et les jambes des Juifs, ont peut-être cru venger les injures de Notre Seigneur (5). Certes, si Andrea eût possédé le coloris, du moins au même degré que l'invention et le dessin, il aurait été un peintre vraiment merveilleux.

A Santa-Maria-del-Fiore, il représenta à cheval Niccolò da Tolentino (6). Pendant qu'il était occupé de ce travail, un enfant ayant par hasard remué son échafaud, il entra dans une si violente colère, qu'il poursuivit jusqu'au coin de la maison des Pazzi ce petit malheureux en le frappant brutalement.

Il fit aussi, dans le cimetière de Santa-Maria-Nuova, un saint André qui lui valut d'être choisi bientôt après pour peindre, dans le réfectoire de l'hôpital, la Cène du Christ avec les apôtres. Cet ouvrage le mit en faveur auprès de la maison Portinari et du directeur de l'hôpital, et fut cause qu'on lui donna à décorer une partie de la grande chapelle, dont le reste avait été confié à Alesso Baldovinetti et au célèbre Domenico de Venise, qui était venu pratiquer à Florence la peinture à l'huile (7).

La faveur dont jouissait Domenico ne tarda pas à allumer la rage d'Andrea, qui, malgré sa supériorité incontestée comme dessinateur, maudissait cette rivalité. Il ne pensa plus qu'à trouver les moyens

de s'en débarrasser. La dissimulation n'était pas un des moindres talents d'Andrea. Habile à composer son visage et à manier la parole, ne reculant devant rien pour arriver à son but, il devait entraîner dans ses embûches le pauvre Domenico. Jamais homme ne fut plus vindicatif qu'Andrea; dans sa jeunesse, il effrayait les critiques par ses injures et ses violences, tandis qu'il ne manquait jamais de marquer à beaux coups d'ongle les défauts qu'il découvrait dans les tableaux des autres artistes.

Déjà Domenico avait peint, en compagnie de Pietro della Francesca, la sacristie de Santa-Maria-di-Loreto, et exécuté divers travaux dont nous ne citerons qu'une salle de la maison Baglioni, aujourd'hui détruite, lorsqu'il fut appelé à Florence. Il débuta dans cette ville par une Madone entourée de plusieurs saints, qu'il fit à fresque dans un tabernacle des Carnesecchi, à l'angle des deux rues dont l'une conduit à la nouvelle et l'autre à l'ancienne place de Santa-Maria-Novella. Les éloges que tous les citoyens et tous les artistes d'alors se plurent à prodiguer à cette fresque excitèrent l'envie maudite d'Andrea. Pour réaliser sans danger le criminel projet que lui suggéra son esprit infernal, il eut recours à la plus infâme trahison. Il gagna par de perfides caresses l'amitié du confiant Domenico, qui ne vit en lui qu'un artiste de talent et un agréable compagnon avec lequel il se plaisait à aller chaque soir passer de joyeux instants et donner des sérénades à leurs maîtresses. L'affection que Domenico portait à Andrea était si vraie, qu'il ne fut pas long-

temps sans lui dévoiler les secrets de la peinture à l'huile, que l'on ne connaissait point encore en Toscane.

Mais revenons à la grande chapelle de Santa-Maria-Nuova. Andrea y laissa une Annonciation, et la Vierge gravissant les degrés du temple couverts d'une foule de pauvres parmi lesquels on en remarque un qui lance un vase à la tête de l'un de ses camarades. Cette composition, dont toutes les figures sont étudiées avec un soin extraordinaire, renferme encore un temple octogone isolé et enrichi de pilastres, de niches et de statues. Cet édifice occupe le milieu d'une place entourée de belles maisons qui reçoivent l'ombre du temple, produite par la lumière du soleil.

Dans la même chapelle, Maestro Domenico peignit à l'huile Joachim visitant sainte Anne, et la Naissance de la Vierge dans une chambre splendidement ornée, à la porte de laquelle se tient un gracieux enfant qui lève le marteau. Au-dessous, il plaça le Mariage de la Vierge et bon nombre de portraits d'après nature, tels que ceux de Messer Bernardetto de Médicis, connétable des Florentins, du gonfalonier Bernardo Guadagni, de Falco Portinari et d'autres personnages appartenant à cette famille. On y voit en outre un nain rompant une baguette, et quelques femmes revêtues de costumes du temps, d'un charme indicible. Mais des causes que nous relaterons bientôt empêchèrent l'achèvement de cet ouvrage.

Andrea, de son côté, avait également peint à

l'huile la Mort de la Vierge. Afin de montrer sa supériorité sur son rival, il fit dans ce tableau, avec un soin sans égal, un catafalque en raccourci, surmonté du cadavre de la Vierge, et qui semble avoir au moins trois brasses de longueur, bien qu'en réalité il n'en ait qu'une et demie tout au plus. A l'entour, sont les apôtres dont les traits expriment en même temps la joie de voir la mère de Dieu portée au ciel, et le regret de se séparer d'elle sur la terre. Parmi les apôtres se trouvent plusieurs anges armés de torches, et d'une exécution si parfaite, qu'il faut avouer qu'Andrea connaissait les secrets de la peinture à l'huile tout aussi bien que Domenico. Il introduisit dans cette composition les portraits de Messer Rinaldo degli Albizzi, de Puccio Pucci, du Falgavaccio, le libérateur de Cosme de Médicis, de Federigo Malevolti, et du directeur de l'hôpital, Messer Bernardo della Volta, qu'il représenta agenouillé. Enfin, il se peignit lui-même sous la figure de Judas Iscariote, tel qu'il était réellement.

Après avoir mené ce morceau à bon terme, Andrea, furieux des éloges qu'il entendait prodiguer à Domenico, ne songea plus qu'aux moyens de se débarrasser de son rival, et finit par accomplir ses affreux projets. Par une belle soirée d'été, Domenico prit son luth, selon son habitude, et sortit de Santa-Maria-Nuova, en laissant dans l'atelier Andrea qui refusa de l'accompagner, sous prétexte qu'il avait à s'occuper de quelques dessins fort importants. Dès que Domenico fut parti, Andrea se déguisa et alla

attendre au coin d'une rue son malheureux ami, qu'il perça de coups mortels. Il retourna ensuite à Santa-Maria-Nuova, se renferma dans son atelier et se remit tranquillement à dessiner. Plusieurs personnes étant accourues au bruit sur le lieu témoin du crime, s'empressèrent d'aller annoncer cette triste nouvelle au traître Andrea, qui joua le désespoir et ne cessa de répéter: «Hélas! mon frère, mon pauvre frère!» Domenico rendit le dernier soupir entre les bras de son meurtrier, qui, malgré toutes les recherches, aurait même échappé au soupçon, si, à l'heure de sa mort, il n'eût confessé son horrible forfait.

Andrea laissa une Assomption, avec deux figures, à San-Miniato, et une Vierge dans un tabernacle, à Lanchetta, hors de la porte della Croce. Il orna la maison des Carducci, qui aujourd'hui appartient aux Pandolfini, de portraits d'hommes célèbres, dont il peignit les uns d'imagination, et les autres d'après nature, comme Filippo Spano degli Scolari, Dante, Petrarca et Boccaccio. A la Scarperia, dans le Mugello, il fit, au-dessus de la porte du palais du vicaire, une figure nue de la Charité, d'une grande beauté, mais qui a été gâtée depuis.

L'an 1478, lorsque les Pazzi et leurs complices eurent tué Julien de Médicis et blessé son frère Laurent, à Santa-Maria-del-Fiore, la seigneurie de Florence, pour flétrir la mémoire de ces conjurés, résolut de les faire peindre comme traîtres sur la façade du palais du podestat. Cet ouvrage fut offert à Andrea, qui, en sa qualité de protégé des Médicis, l'accepta avec empressement. Du reste, il fit là un

véritable chef-d'œuvre qui fut un objet d'étonnement et d'admiration. On ne peut dire avec quel art il rendit tous ces personnages dessinés d'après nature pour la plupart, et pendus par les pieds dans les attitudes les plus étranges et les plus variées. Enfin, cette peinture obtint un tel succès auprès de tous les citoyens, et surtout auprès des connaisseurs, que dès lors Andrea ne fut plus appelé Andrea dal Castagno, mais bien *Andrea degl' Impiccati* (Andrea des Pendus).

Andrea vécut toujours honorablement; mais, comme il dépensait beaucoup pour son costume et l'entretien de sa maison, il laissa peu de chose lorsqu'il quitta ce monde, à l'âge de soixante et un ans. Presque aussitôt après sa mort, son infâme perfidie envers Domenico, qui lui avait porté une si vive amitié, ayant été connue, on lui fit des obsèques ignominieuses, à Santa-Maria-Nuova (8), où sa victime avait été également ensevelie.

Domenico périt à l'âge de cinquante-six ans. Il ne put donc terminer son travail commencé à Santa-Maria-Nuova. Peu de temps avant sa mort, il avait conduit à bonne fin, pour l'autel de Santa-Lucia, un tableau représentant la Vierge et son Fils, saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, saint François et sainte Lucie.

Andrea dal Castagno eut pour élèves Jacopo del Corso, qui fut assez bon peintre; le Pisanello, le Marchino, Pietro del Pollaiuolo et Giovanni da Rovezzano.

Si le crime odieux qui souille la mémoire d'Andrea dal Castagno est incontestable, il n'en est pas de même du motif que lui assignent la plupart des historiens qui ont succédé à Vasari. « Andrea, « disent-ils sans grandes variantes, Andrea poi« gnarda son ami Domenico dans le but de rester « seul possesseur du secret de la peinture à l'huile. » Dès que l'on admet cette assertion, il faut conclure que Andrea ne dut consentir à communiquer à personne ce prétendu secret si chèrement acheté. Et alors que devient le fameux procédé? il meurt avec Andrea. Maintenant par qui le fera-t-on ressusciter? Mais nous ne voulons point rentrer sur un terrain déjà suffisamment exploré. Ce que nous avons dit de la peinture à l'huile dans le commentaire d'Antonello de Messine nous dispense d'aborder de nouveau ce sujet. Nous nous contenterons donc ici d'apprécier la valeur de Domenico de Venise et d'Andrea dal Castagno, en ayant soin, lorsque nous serons arrivés à ce dernier, de mettre de côté les préventions contre lesquelles n'ont pas su se prémunir plusieurs écrivains qui n'ont considéré le mérite de l'artiste qu'à travers l'infamie du meurtrier.

S'il est permis de juger Domenico de Venise par le seul de ses tableaux qui se soit conservé, celui qui orne encore aujourd'hui l'église de Santa-Lucia, on peut le comparer pour le calme et la naïveté de la composition au Giotto, et pour l'intelligence des effets de lumière ainsi que du jeu des muscles du corps humain à Pietro della Francesca, des leçons

duquel il profita probablement lorsqu'il travailla avec lui à la décoration de la sacristie de Santa-Maria-di-Loreto. Le dessin et le mouvement de ses figures rappellent le style de l'école romaine plutôt que celui de l'école de Venise. Quant à son coloris, nous n'osons en parler en présence des graves altérations que le temps lui a fait subir. En résumé, Domenico ne fut pas un homme dépourvu de talent, mais il n'ajouta rien aux acquisitions de l'art, et l'histoire l'aurait indubitablement passé sous silence si sa mort tragique n'eût assuré sa célébrité.

Des nombreux ouvrages d'Andrea dal Castagno, bien peu ont échappé à la destruction : son chef-d'œuvre, le Christ à la colonne du cloître de Santa-Croce, n'a pas été lui-même épargné. Cependant, si rares que soient les peintures d'Andrea qui sont parvenues jusqu'à nous, elles suffisent pour confirmer les éloges que Vasari accorde à leur auteur. Le côté faible d'Andrea est le coloris, mais son dessin se distingue par une rare correction mariée à une vigueur et à une énergie qui ne se rencontrent guère que chez les maîtres les plus puissants du siècle d'or. Ses compositions riches et abondantes sont ordonnées avec une extrême habileté. Enfin, ses perspectives et ses raccourcis dénotent une science profonde qui ne peut être le fruit que de longues et sérieuses études. Tout en appelant sur Andrea dal Castagno l'exécration que mérite son lâche assassinat, nous nous croyons donc forcés de le ranger parmi les plus utiles promoteurs de l'art.

NOTES.

(1) Le Baldinucci, Dec. III, part. I, sec. 5, pag. 92, prétend qu'Andrea fut élève de Masaccio.

(2) Les peintures du cloître de San-Miniato-al-Monte n'existent plus.

(3) Les ouvrages qu'Andrea laissa dans le monastère Degli Angeli ont été détruits.

(4) Toutes les fresques des Servites exécutées par Andrea ont complètement disparu.

(5) Le Christ à la colonne fut jeté à terre l'an 1693, comme le raconte le Baldinucci, Dec. III, part. I, sec. 5, pag. 92.

(6) L'image de Niccolò da Tolentino fut restaurée avec beaucoup de soin et d'adresse, l'an 1660. — Niccolò da Tolentino fut nommé général des Florentins, l'an 1433. Lorsqu'on lui remit le bâton de commandement, Lionardo d'Arezzo composa un discours à sa louange. Niccolò da Tolentino tomba, l'an 1434, entre les mains de Niccolò Piccinino, général du duc de Milan, et mourut empoisonné, si l'on croit le Poggio. La république de Florence ordonna qu'on lui élevât un tombeau et que l'on y gravât cette inscription : *Hic quem sublimem in equo pictum Nicolaus Tolentinus inclitus dux Florentini exercitûs.* — Voyez le P. Richa, tom. VI, pag. 130, et le Migliore, pag. 35.

(7) Voyez le Commentaire d'Antonello de Messine.

(8) Dans la première édition de Vasari, on lit l'épitaphe suivante :

Castaneo Andreæ mensura incognita nulla,
Atque color nullus, linea nulla fuit.
Invidia exarsit, fuitque proclivis ad iram,
(*Sic*) Domitium hinc Venetum sustulit insidiis,
Domitium illustrem pictura : turpat acutum
Sic sæpè ingenium vis inimica mali.

GENTILE DA FABRIANO,

ET

VITTORE PISANELLO,

PEINTRES.

L'homme qui suit les traces d'un maître habile et célèbre obtient presque toujours une fin honorable, tandis que, s'il eût été abandonné à lui-même, il aurait fallu qu'il dépensât et plus de temps et plus de peine pour atteindre le même but. La vérité de cette assertion nous est démontrée d'une manière palpable par le Pisano, ou Pisanello, peintre véronais, qui fit un long séjour à Florence auprès d'Andrea dal Castagno. En terminant les ouvrages de cet artiste qui restèrent inachevés à sa mort, il acquit un tel crédit que le pape Martin V le conduisit à Rome où il le chargea d'exécuter quelques fresques. Ces peintures ont un charme et une beauté extraordinaires, parce que le Pisanello y introduisit une énorme quantité d'outremer qu'il dut à la libéralité du pape, et qui est d'une si admirable couleur qu'on n'a pas encore pu trouver le pareil.

Au-dessous des fresques du Pisanello, Gentile da Fabriano, son rival, laissa plusieurs sujets mentionnés dans la vie de Martin V par le Platina. Cet historien rapporte que le Saint-Père ayant fait refaire le pavé, le plafond et le toit de San-Giovanni-Laterano, Gentile peignit maintes choses parmi lesquelles on cite, comme les meilleures, les prophètes en clair-obscur qui se trouvent entre les fenêtres.

Il travailla également à San-Giovanni de Sienne, dans l'État d'Urbin, dans la Marche, et principalement à Agobbio où l'on trouve encore aujourd'hui quelques-unes de ses productions.

A Florence, il orna la sacristie de la Santa-Trinità d'un tableau des mages dans lequel il introduisit son portrait. A San-Niccolò, près de la porte de San-Miniato, il fit, pour la famille des Quaratesi, le tableau du maître-autel, qui, selon moi, est son chef-d'œuvre; car, sans parler des figures principales de la Vierge et des saints, on ne peut rien désirer de mieux que les traits de la vie de saint Nicolas dont il couvrit le gradin.

A Santa-Maria-Nuova de Rome, au-dessus de la sépulture du cardinal Adimari, Florentin et archevêque de Pise, qui est à côté de celle du pape Grégoire IX, il représenta, entre saint Benoît et saint Joseph, la Vierge tenant son fils sur son sein (1). Le divin Michel-Ange Buonarroti estimait singulièrement cette peinture. Il avait coutume de dire, en parlant de Gentile, que la main de cet artiste était analogue à son nom. On voit encore de Gentile un beau tableau à San-Domenico de Pérouse, un Cru-

cifix et trois demi-figures au-dessus de la porte du chœur de Sant'-Agostino de Bari (2).

Mais revenons à Vittore Pisanello. Faute des renseignements que nous avons obtenus depuis, nous n'avions pu, dans notre première édition, donner sur les ouvrages de ce maître que les détails exposés plus haut. Maintenant les notices fournies par le révérend et savant Véronais Fra Marco de Médicis, de l'ordre des prédicateurs, et certains passages de l'*Italia illustrata* du Biondo de Forli, nous ont appris que Vittore égala les meilleurs peintres de son temps. C'est un fait qui du reste est pleinement confirmé par les ouvrages de sa main que l'on admire encore aujourd'hui, malgré les ravages du temps, à Vérone, sa noble patrie.

Il avait un goût particulier pour les animaux; aussi peignit-il, à la Santa-Nastasia de Vérone, dans la chapelle de la famille Pellegrini, un saint Eustache caressant un chien marqué de taches rousses et blanches qui, les pattes appuyées sur la jambe du saint, tourne la tête comme s'il entendait du bruit. Cet animal semble vivant, tant ses mouvements sont pleins de vivacité et de naturel. Au-dessous est tracé le nom de Pisano qui signait tantôt *Pisano* et tantôt *Pisanello* sur ses tableaux et ses médailles.

Dès qu'il eut achevé le saint Eustache qui est une de ses plus irréprochables productions, Vittore décora toute la façade extérieure de la chapelle. Il y fit un saint Georges revêtu d'une armure d'argent, tel qu'on le représentait habituellement à cette époque. Le dragon expirant est étendu aux

pieds du saint qui de la main droite lève son épée pour en placer la pointe dans le fourreau qu'il tient de la main gauche. Michele San-Micheli, Véronais, architecte de l'illustrissime seigneurie de Venise et profond connaisseur en matière d'arts, allait souvent se mettre en contemplation devant ce saint Georges qui, disait-il, était ainsi que le saint Eustache une des choses les plus parfaites que l'on pût voir (3). Au-dessus de l'arc de la même chapelle, le Pisanello reproduisit encore saint Georges couvert de son armure d'argent, délivrant la fille d'un roi, après avoir tué le serpent. Un pied dans l'étrier, la main gauche sur le pommeau de la selle, il va remonter sur son cheval derrière lequel se tient le peuple émerveillé. Nous nous bornerons à dire de ce morceau qu'il réunit la grâce et la correction du dessin à un tel point, qu'on ne saurait le considérer sans stupeur. A San-Fermo-Maggiore de Vérone, église des religieux conventuels de saint François, Vittore peignit au-dessus de la Résurrection du Seigneur dans la chapelle des Brenzoni, en entrant à gauche par la porte principale, l'Ange Gabriel annonçant à la Vierge sa mission divine. Ces deux figures, rehaussées d'or, selon l'usage de cette époque, sont d'une beauté remarquable ainsi que des édifices, des oiseaux et des animaux qui concourent à enrichir ce tableau.

On doit aussi au Pisanello des médailles de divers princes et d'autres personnages de son temps, d'après lesquelles on a peint une foule de portraits.

Monsignor Giovio, dans une lettre adressée au

seigneur duc Cosme, et imprimée aujourd'hui, s'exprime ainsi en parlant de Vittore Pisanello : « Il se rendit également célèbre par ses bas-reliefs, « genre de travail regardé comme très-difficile par « les artistes, parce qu'il tient le milieu entre la pein- « ture qui a une surface plate et la rondeur des « statues. On voit de sa main quantité de médailles « de princes fort estimées et du plus grand module, « comme le revers du cheval armé que le Guidi m'a « envoyé. J'ai, entre autres, celle du roi Alphonse, « sur le revers de laquelle est un casque de capi- « taine, celle du pape Martin, avec les armes de la « maison Colonna pour revers, et celle de Mahomet « qui prit Constantinople; ce sultan, vêtu à la « turque, est à cheval et tient un fouet à la main. « Je possède encore un Sigismondo Malatesta avec « le revers de Madonna Isota d'Arimini, un Niccolò « Piccinino, la tête couverte d'un bonnet long, et « le même revers du Guidi que je vous renvoie; de « plus, un magnifique médaillon de Jean Paléologue, « empereur de Constantinople, que l'artiste a coiffé « de ce bizarre chapeau à la grecque que les empe- « reurs avaient coutume de porter. Ce dernier mé- « daillon, dont le revers représente la croix du « Christ soutenue par deux mains, qui signifient « l'église grecque et l'église latine, fut fait par Pisa- « nello, à Florence, du temps du concile du pape « Eugène, auquel assista le susdit empereur, etc. (4). »

Vittore fit en outre les médailles de Philippe de Médicis, archevêque de Pise, de Braccio da Montone, de Giovan Galeazzo Visconti, de Carlo Malatesta,

seigneur de Rimini, de Giovan Caracciolo, grand sénéchal de Naples, de Borso, d'Ercole d'Este, et de maints autres seigneurs et hommes fameux dans les armes et dans les lettres. Grâce à la renommée qu'il acquit dans cet art, le Pisanello obtint les louanges des plus grands écrivains. Le vieux Guerino, son compatriote, le célébra dans un poëme latin intitulé le *Pisano del Guerino*, honorablement mentionné par le Biondo qui, de son côté, comme nous l'avons déjà dit, n'oublia point notre artiste dans son livre. Le vieux Strozzi, c'est-à-dire Tito Vespasiano, père de l'autre Strozzi, qui se distingua également dans la poésie latine, consacra aussi à la mémoire de Vittore Pisanello une belle épigramme, qui est imprimée dans son recueil, glorieuse récompense du mérite.

On rapporte que, dans sa jeunesse, Pisanello peignit à Florence, dans l'ancienne église del Tempio, remplacée aujourd'hui par la vieille citadelle, l'Histoire du pèlerin qui, en allant à Saint-Jacques-de-Galice, fut préservé par la protection de ce bienheureux du danger d'être condamné comme ayant volé une tasse d'argent, que la fille d'un aubergiste avait cachée dans sa besace. Ce tableau annonce le talent que Pisanello devait manifester plus tard. Cet artiste quitta ce monde dans un âge très-avancé (5).

Gentile da Fabriano, après avoir exécuté de nombreux travaux à Città-di-Castello, devint tellement paralytique qu'il ne produisit plus rien de bon. Il mourut de vieillesse à l'âge de quatre-vingts ans.

Malgré toutes mes recherches, je n'ai pu me procurer le portrait de Pisanello.

Ces deux peintres étaient très-bons dessinateurs, comme on peut le voir dans notre recueil.

Dans cette double biographie, Vasari, il faut l'avouer, n'a pas consacré une suffisante attention à Gentile da Fabriano, dont la vie offre une suite non interrompue de brillants succès. Gentile fut dans son temps l'un des principaux chefs de cette grande école romaine de laquelle on s'est hasardé, avec tant de légèreté, à nier l'existence. Il débuta, l'an 1417, dans la cathédrale d'Orvieto, qu'une foule d'artistes travaillaient à décorer depuis le commencement du quinzième siècle. Le succès qu'il obtint fut tel qu'on lui décerna, dans les archives du Dôme, le titre de maître des maîtres (*magister magistrorum*)[1], à propos d'une Madone qu'il y peignit, et qui existe encore de nos jours. Il alla ensuite à Venise où la république, en récompense des peintures qu'il laissa dans le palais communal, lui accorda une forte pension et le privilége de porter l'habit de sénateur. C'est là que, suivant l'expression de Vasari, il fut le précepteur et comme le second père de Jacopo Bel-

[1] Cum per egregium magistrum magistrorum Gentilem de Fabriano pictorem picta fuerit imago, et picta majestas B. M. V. tam subtiliter et decore pulchritudinis, etc..... Voyez la *Storia del Duomo di Orvietto*, p. 123.

lini [1], dont les fils jetèrent tant d'éclat sur l'école vénitienne. Par une fatalité déplorable, les ouvrages que Gentile da Fabriano exécuta à Venise ont péri, ainsi que tous ceux qu'il fit à Rome en concurrence avec le Pisanello, sous le pontificat de Martin V. Facio, qui avait vu ses compositions les plus importantes, le vante comme un peintre universel. Le même historien ajoute que Roger de Bruges, étant venu passer l'année sainte à Rome, proclama Gentile le premier peintre de toute l'Italie, en apercevant les cinq Prophètes dont il avait orné la basilique de San-Giovanni-Laterano. Mais si Rome et Venise n'ont pas su garantir de la destruction les œuvres de Gentile da Fabriano, Urbin, Pérouse, Gubbio et Città-di-Castello se sont montrées plus soigneuses des productions de son pinceau. Il n'y a pas jusqu'à une petite église appelée la Romita et située sur le territoire de Fabriano, où l'on ne conserve avec vénération un tableau de sa main, qui attira en cet endroit plusieurs peintres fameux et entre autres Raphaël. C'est donc seulement dans les villes voisines de la patrie de Gentile qu'il est permis d'apprécier la haute valeur de ce maître. Malheureusemeut, comme Città-di-Castello, Urbin et Gubbio ne se trouvent pas sur la route battue, personne ne songe à les visiter, et l'artiste qui exerça une puissante influence à Orvieto, à Venise, à Sienne, à Bari, à Pérouse, à Florence, à Brescia, à Rome, et dans la plupart des villes ombriennes,

[1] Voyez la vie de Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini, pag. 144 et suiv. de ce volume.

reste plongé dans le plus profond et le plus injuste oubli.

Quant à Vittore Pisanello, dont la biographie se trouve jointe à celle de Gentile da Fabriano, nous n'avons besoin de rien ajouter aux exacts et complets renseignements que Vasari nous a fournis sur son compte. Nous nous bornerons à faire remarquer que si, de même que Gentile, il est peu connu de nos jours, il faut uniquement s'en prendre à l'obscurité qui, depuis plusieurs siècles, plane sur Vérone, sa patrie. Et, à ce propos, on nous permettra de nous livrer ici à une courte digression en faveur de cette noble cité qui a tant de droits à être étudiée. En effet, après Rome, Vérone est peut-être la ville d'Italie qui renferme le plus de monuments antiques, et qui rappelle les plus grands souvenirs. Fondée par les Celtes, vaincue deux siècles avant notre ère par les Romains, qui lui permirent de s'organiser en république, puis traitée en pays conquis par Marius et rendue à la liberté par César et Auguste, elle prit souvent une part active aux événements qui remuèrent le globe sous les empereurs. Marquée au front par la fatale épée d'Attila, elle devint le centre de la puissance guerrière des Barbares, la forteresse privilégiée d'Odoacre et de Théodoric. Asservie par les empereurs grecs, donnée par l'eunuque Narsès à la dynastie des Lombards que Charlemagne remplaça par celle dont son fils Pepin fut le premier chef, arrachée par le Saxon Othon à Béranger II, livrée par Frédéric II à la férocité d'Ezzelino da Romano, le Néron moderne, exploitée par

les Scaligers, ravagée par les Visconti et le tyran Carrara, et enfin adoptée par Venise, Vérone assista, durant plus de vingt siècles, à toutes les phases de la barbarie et de la civilisation dont elle garde encore aujourd'hui les diverses et profondes empreintes. Les débris de ses arènes, de ses portes, de ses tombeaux, de ses arcs de triomphe, montrent combien elle s'était échauffée au foyer de la civilisation romaine. Les fragments des thermes et du Capitole dont Théodoric l'enrichit, et les vestiges des remparts dont il l'entoura, attestent l'importance que les Barbares eux-mêmes attachèrent à sa possession. La basilique de San-Zenone est peut-être un legs de Charlemagne et de Pepin. Le baptistère, construit par un architecte véronais nommé Bruilotto, est antérieur d'un siècle au baptistère de Dioti Salvi, et marque le passage des Saxons, vainqueurs de Béranger. Les tombes de Can Grande della Scala, de Martino II et de Can Signorio, le palais et le pont crénelés de Can Grande II, et les magnifiques églises de San-Formio, de Sant'-Eufemia et de Santa-Nastasia, évoquent à chaque pas la mémoire de la puissance des Scaligers. Si le château qui couronnait la rive gauche de l'Adige, et que l'on a détruit dans ces dernières années, n'est plus là pour caractériser la domination des Visconti et la tyrannie de Carrara, une foule d'élégants édifices couverts de capricieuses et admirables broderies sculptées s'élancent de tous côtés pour révéler les bienfaits de Venise. En présence de tous ces monuments, on est donc bien fondé à s'étonner de la glaciale indifférence avec

laquelle on s'est accoutumé à traiter Vérone. Et l'étonnement est près de se changer en une légitime indignation, lorsque l'on songe que deux ou trois voix à peine se sont élevées pour tenir compte à cette intéressante et glorieuse cité des grands hommes sortis de son sein, pour la remercier d'avoir donné le jour au savant et austère Vitruve, à Catulle, le plus gracieux des poètes, à Cornelius Népos, le précurseur de Plutarque, et à Pline l'ancien, que l'on a justement proclamé le génie le plus encyclopédique de l'antiquité. Quand, par hasard, on prononce le nom de Vérone, y a-t-il quelqu'un pour rappeler qu'elle a produit Fra Giocondo, le collaborateur de Michel-Ange, de Raphaël et de San-Gallo; et Michele San-Micheli, l'inventeur du système moderne de la fortification des places, l'architecte de tant de palais, de châteaux et d'églises, que Vasari, et tous les historiens qui sont venus à sa suite, ont renoncé à en donner l'énumération complète ? Mais aujourd'hui connaît-on seulement Fra Giocondo et Michele San-Micheli ? Pour les connaître, il faut aller à Vérone ; et Vérone est frappée d'une telle nullité, d'un si parfait oubli, qu'il n'est pas rare de rencontrer des gens fort éloignés de soupçonner, malgré l'analogie des noms, qu'elle ait donné le jour à l'illustre Paul Veronese.

NOTES.

(1) Cette peinture n'existe plus.

(2) Gentile séjourna aussi à Venise où il laissa plusieurs ouvrages mentionnés par le Ridolfi, pag. 23 des *Vite de' Pittori Veneti*.

(3) On trouvera la vie de Michele San-Micheli, dans l'un des prochains volumes.

(4) Voyez Dufresne, tab. IV, *De Imperat. Numism. medii ævi*, Romæ 1755; Maffei, part. III, cap. 6 de la *Verona illustrata*, et le Gori, tom. IV du *Museo Fiorentino*. — Le Gori avait un médaillon avec le portrait de Vittore Pisanello, Mariette en possédait un autre dont l'exergue et le revers étaient différents. Autour du portrait on lisait : PISANUS PICTOR, et sur le revers :

F. S. K. I
P. F. T.

On lit, pag. 88 de l'inventaire du Musée de Jacopo Tommasini : *Eminen. Pisani pictoris et statuarii maxima toreumata, quæ vocamus italicè medaglioni*.

(5) Dans sa première édition, Vasari dit que l'on composa en l'honneur de Gentile da Fabriano les vers suivants :

Hic pulchrè novit varios miscere colores
Pinxit et in variis urbibus Italiæ.

PESELLO ET FRANCESCO PESELLI,

PEINTRES FLORENTINS.

Il est rare qu'en observant les préceptes d'un grand maître un élève ne réussisse pas, sinon à le vaincre, du moins à l'égaler. L'imitation exacte et l'étude assidue des bons procédés amènent nécessairement des résultats semblables à ceux obtenus par la science du maître. Et comme la marche est toujours facile sur une voie déjà ouverte et battue, il n'est pas étonnant qu'un élève atteigne et même dépasse son maître. Ainsi, Francesco Peselli imita de telle sorte la manière de Fra Filippo, qu'il l'aurait, sans aucun doute, laissé bien loin derrière lui, si la mort ne l'eût frappé prématurément. Pesello s'appropria aussi le style d'Andrea dal Castagno. Il entretenait chez lui une foule d'animaux vivants qu'il se plaisait à reproduire dans ses tableaux; aussi fut-il, de son temps, sans rival dans ce genre de peinture. Il dut son talent aux leçons d'Andrea, sous la discipline duquel il resta jusqu'à l'âge de trente ans. Dès qu'il eut donné une preuve de son savoir (1), il fut chargé par la seigneurie de Florence d'exécuter en détrempe une Épiphanie que l'on plaça au milieu

de l'escalier du palais. Ce tableau, dans lequel Pesello introduisit quelques portraits, et entre autres celui de Donato Acciaiuoli, lui valut une glorieuse renommée. Il fit ensuite, dans la chapelle des Cavalcanti, à Santa-Croce, au-dessous de l'Annonciation de Donato, un gradin renfermant l'histoire de saint Nicolas (2). Dans le palais Médicis, il orna plusieurs coffres de joûtes de chevaux, et laissa de magnifiques groupes d'animaux. Encore aujourd'hui, on y voit de sa main des lions, les uns derrière une grille, les autres en liberté. On admire particulièrement celui qui combat un serpent. Il y peignit, en outre, un bœuf, un renard et divers animaux pleins d'animation et de mouvement.

A San-Pier-Maggiore, dans la chapelle des Alessandri, on trouve de lui quatre sujets de petite dimension, tirés de la vie de saint Pierre, de saint Paul, de saint Benoît et de saint Zanobi. Ce dernier est représenté ressuscitant la fille de la veuve (3).

A Santa-Maria-Maggiore, dans la chapelle des Orlandini, il fit une Madone et deux belles figures; pour les enfants de la confrérie de San-Giorgio, un Crucifix, un saint Jérôme et un saint François; pour l'église de San-Giorgio, une Annonciation (4); pour l'église de San-Jacopo de Pistoia, une Trinité, un saint Zénon et un saint Jacques. Enfin, maints citoyens de Florence possèdent une foule de tableaux de notre artiste.

Pesello avait un caractère affable et bienveillant. Jamais il ne négligea l'occasion de rendre service à ses amis. Il épousa une jeune femme dont il eut un

fils, Francesco dit le Pesellino, qui s'adonna à la peinture et imita avec succès Fra Filippo. Le Pesellino aurait été loin, s'il eût vécu plus longtemps, car il était extrêmement studieux et dessinait nuit et jour. Dans la chapelle du noviciat de Santa-Croce, au-dessous du tableau de Fra Filippo, on conserve de lui un merveilleux gradin que l'on est tenté d'attribuer à son maître. Après avoir achevé à Florence quantité de tableaux de petite dimension qui mirent son nom en honneur, il mourut âgé de trente et un ans, à la profonde douleur de son père Pesello, qui le suivit à l'âge de soixante-dix-sept ans (5).

Pesello est le plus grand peintre d'animaux que le quinzième siècle ait possédé, et peut-être même ne compterait-il encore aujourd'hui aucun rival, s'il était plus connu. Nous regrettons vivement que Vasari, d'ordinaire si peu avare de descriptions, n'ait pas jugé à propos de nous détailler quelques-unes des compositions de ce maître que l'on doit regarder comme les chefs-d'œuvre du genre. Afin de suppléer au silence de notre auteur, par exception à la règle que nous nous sommes imposée dans ces notes, nous essaierons d'esquisser une Chasse de Pesello qu'il nous a été permis d'admirer à Londres, dans la précieuse galerie de sir Fitz Pimeray.

Sur un ciel embrasé semblable à une fumée de volcan mêlée de gerbes de feu, se découpent, d'un

côté, une montagne de granit qui lance de flamboyantes réverbérations, et de l'autre côté, une forêt dont les rayons du soleil sont impuissants à percer l'épais feuillage. L'ombre que projette cette forêt couvre une partie de l'arène poudreuse qui s'étend jusqu'au pied des rochers. A l'horizon, un lac surmonté d'une brume ardente se développe à perte de vue. Le centre du tableau est occupé par cinq cavaliers qui luttent contre un tigre et deux lions. L'un de ces derniers tombe percé de flèches sous un cheval dont il a ouvert le poitrail avec ses ongles tranchants. L'autre déchire de ses dents aiguës la cuisse du plus jeune des chasseurs, tandis qu'un vieillard frappe de son sabre le tigre qui s'est élancé, la gueule béante, sur l'un de ses compagnons. Au-dessus de ce groupe, un noir vautour se balance sur ses grandes ailes et semble attendre patiemment la fin du combat qui lui promet un splendide festin. Dans le lointain, au bord du lac, une troupe joyeuse de seigneurs et de dames richement parés galope, au bruit des fanfares du cor, sur les traces d'un cerf qui, tout en arpentant le sol de ses pieds agiles, éventre un des lévriers qui s'acharnent après lui.

Ce magnifique tableau, qu'au premier abord on serait tenté d'attribuer au plus habile des Vénitiens, tant la magie de la couleur y est puissante, suffirait à lui seul pour assurer à Pesello un rang distingué parmi les meilleurs peintres du quinzième siècle, lors même que ses autres œuvres ne le lui auraient pas déjà mérité.

NOTES.

(1) Dans sa première édition, Vasari dit que cette preuve du savoir de Pesello fut un tableau que l'on plaça dans l'église de Santa-Lucia dei Bardi.

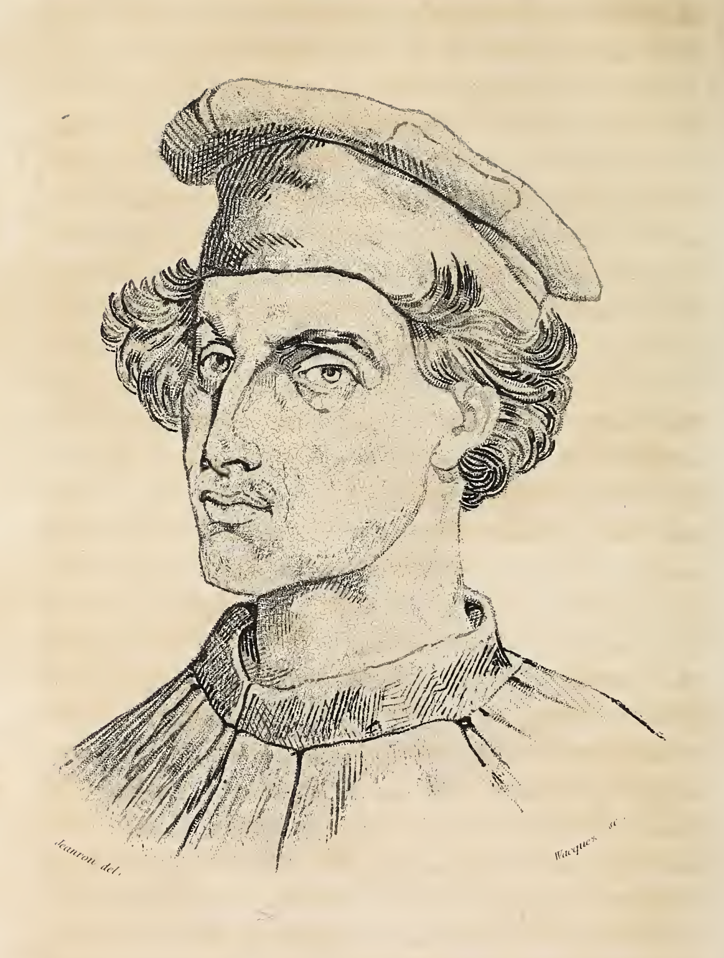
(2) Ce gradin fut enlevé et donné à Michel-Agnolo le jeune, qui le remplaça par une autre peinture.—Voyez le Baldinucci, Dec. VI, part. II, sec 3, c. 121.

(3) Le P. Richa, pag. 142 et 143 de ses *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine*, dit plus clairement que Vasari, que ces quatre petits sujets réunis forment le tableau de l'autel. Il ajoute que, des quatre chapelles que la famille des Albizzi possède dans l'église de San-Pier-Maggiore, celle qui se trouve sous l'horloge est également ornée d'un tableau de Pesello.

(4) L'église de San-Giorgio, maintenant Dello-Spirito-Santo, a été restaurée de fond en comble, et les tableaux qu'elle renfermait, tels que ceux de Peselli, de Giotto et du Granacci, furent transportés dans le monastère des religieuses.

(5) On lit dans la première édition de Vasari les vers suivants, composés en l'honneur de Pesello et de son fils Pesellino :

Se pari cigne il cielo i duoi Gemelli
Tal cigne il padre e'l figlio la bell' arte
Che Apelle fa di se fama in le carte,
Come fan le rare opre a' duo Peselli.



BENOZZO.

BENOZZO,

PEINTRE FLORENTIN.

L'homme qui s'engage dans le sentier de la vertu, tout semé qu'il soit, comme l'on dit, de cailloux et de ronces, finit par arriver dans une large plaine où il trouve toutes les félicités imaginables. Alors, s'il jette un regard en arrière, le cœur rempli d'allégresse, il rend grâces à Dieu dont la main l'a guidé à travers les passages périlleux, et il bénit les rudes travaux que jadis il maudissait. Devant ses joies présentes, ses anciennes douleurs s'effacent, et il ne songe plus qu'à montrer comment le chaud, le froid, la lassitude, la faim, la soif et les incommodités de tout genre que l'on souffre pour l'amour de la vertu délivrent des cruelles étreintes de la pauvreté, et conduisent à ce port tranquille et sûr où Benozzo Gozzoli se reposa de ses fatigues avec tant de bonheur.

Élève de Fra Giovanni Angelico, qui lui portait une vive et juste amitié, Benozzo traita les animaux, les perspectives, les paysages et les ornements avec l'esprit le plus inventif et le plus abondant. Ses productions sont si nombreuses, que l'on voit qu'il ne chercha jamais d'autres plaisirs. S'il

ne put lutter contre beaucoup de ses rivaux par la science et la correction de son dessin, du moins il les surpassa tous par la multitude de ses ouvrages, parmi lesquels il s'en rencontre nécessairement de fort bons.

Dans sa jeunesse, il peignit le tableau de l'autel de la confrérie de San-Marco (1), et à San-Friano une Mort de saint Jérôme qui a été gâtée lorsque l'on arrangea la façade de l'église qui donne sur la rue. Dans la chapelle du palais Médicis (2), il fit à fresque l'Histoire des Mages, et à Rome, dans la chapelle des Cesarini, à Araceli, les Histoires de saint Antoine de Padoue, dans lesquelles il introduisit le portrait du cardinal Giuliano Cesarini et celui d'Antonio Colonna. Au-dessus de la tour des Conti, il exécuta également à fresque une Madone et quelques saints, et à Santa-Maria-Maggiore, dans une chapelle en entrant à droite par la porte principale, plusieurs figures qui sont dignes d'éloges (3).

De Rome, Benozzo passa par Florence pour aller à Pise, où il couvrit de sujets de l'Ancien-Testament une aile entière du Campo-Santo. On peut dire que c'est une œuvre vraiment effrayante; car elle présente l'histoire de la création du monde, jour par jour, la construction de l'arche de Noé, le Déluge, l'édification de la tour de Babel, l'incendie de Sodome et des autres villes voisines, l'histoire d'Abraham et d'Isaac, la naissance de Moïse et tous les prodiges qu'il opéra jusqu'au moment où il tira d'Égypte son peuple, qu'il nourrit pendant tant

d'années dans le désert. Vient ensuite l'histoire des Juifs jusqu'à David et Salomon son fils. Certes, il fallut à Benozzo un courage surhumain pour oser aborder cette vaste et importante entreprise, qui était capable d'épouvanter une légion de peintres; et cependant, à lui seul, il la conduisit à bonne fin. Aussi sa renommée fut-elle grande, et mérita-t-il que l'on plaçât au centre de son ouvrage l'inscription suivante :

Quid spectas volucres, pisces, et monstra ferarum,
Et virides silvas æthereasque domos?
Et pueros, juvenes, matres, canosque parentes,
Queis semper vivum spirat in ore decus?
Non hæc tam variis finxit simulacra figuris
Natura ingenio fœtibus apta suo :
Est opus artificis : pinxit viva ora Benoxus :
O superi vivos fundite in ora sonos.

Ces peintures renferment les portraits d'après nature d'une foule de personnages; mais, comme il règne beaucoup d'obscurité sur la plupart d'entre eux, je me contenterai de citer ceux que j'ai reconnus. Ainsi donc on trouvera, dans le tableau de la Visite de la reine de Saba à Salomon, Marsilio Ficino au milieu d'un groupe de prélats; le savant Argiropolo, Grec de nation; Battista Platina, que notre artiste avait déjà peint à Rome, et enfin Benozzo lui-même, sous la figure d'un petit vieillard à cheval, la tête couverte d'une barrette noire dans le pli de laquelle est fourré un morceau de papier blanc destiné peut-être à recevoir le nom du peintre.

Benozzo fut encore chargé, à Pise, de représenter

la Vie de saint Benoît, pour les religieuses de son ordre. Il fit aussi le tableau de la confrérie des Florentins, qui occupait alors l'emplacement couvert aujourd'hui par le monastère de San-Vito. Dans la cathédrale, derrière le siége de l'archevêque, il peignit en détrempe un Saint Thomas d'Aquin entouré d'une foule de docteurs parmi lesquels on voit le pape Sixte IV, des cardinaux, des chefs et des généraux de divers ordres religieux. Ce tableau, de petite dimension, est le plus fini et le meilleur qu'ait jamais produit Benozzo (4). Il laissa aux dominicains de Santa-Caterina de la même ville deux tableaux en détrempe, et il en donna un à l'église de San-Niccola et deux autres à celle de Santa-Croce, hors de Pise. Il était tout-à-fait jeune lorsqu'il décora l'autel de San-Bastiano, qui est au milieu de l'église paroissiale de San-Gimignano, vis-à-vis de la grande chapelle. La salle du conseil renferme plusieurs figures dont les unes sont entièrement de sa main, et dont les autres n'ont été que restaurées par lui. Les moines de Monte-Oliveto lui doivent un Crucifix et diverses peintures; mais l'ouvrage le plus remarquable qu'il exécuta dans ce pays est sans contredit l'Histoire de saint Augustin, depuis sa conversion jusqu'à sa mort, dont il enrichit la grande chapelle de l'église dédiée à ce bienheureux. Je possède les dessins de toute cette composition et d'une grande partie de ses peintures du Campo-Santo. Benozzo entreprit également quelques travaux à Volterra; mais il est inutile de les mentionner autrement.

A l'époque où il habitait Rome, il s'y rencontra

un certain Melozzo, originaire de Forli, que beaucoup de personnes, trompées par la conformité des noms et des temps, ont confondu à tort avec lui. Ce Melozzo fut un grand travailleur. Il s'appliqua surtout à l'étude des raccourcis, comme on peut le voir à Sant'-Apostolo, dans la tribune du maître-autel, où il représenta dans une frise, en perspective, plusieurs personnages occupés à cueillir des grappes de raisin. Son talent apparaît encore plus ouvertement dans son tableau de l'Ascension. La figure du Christ est si bien en raccourci, qu'elle semble percer la voûte. Nous en dirons autant du groupe d'anges qui l'environnent et des apôtres qui occupent le bas de cette composition, qui est aujourd'hui même l'objet de l'admiration des connaisseurs. Il déploya également une science profonde de la perspective dans les divers édifices qui ornent cette peinture, de laquelle il fut richement récompensé par le cardinal Riario, neveu du pape Sixte IV, qui la lui avait commandée (5).

Mais revenons à Benozzo, qui, accablé d'années et de fatigues, mourut à Pise à l'âge de soixante-dix-huit ans. Pendant son long séjour dans cette ville, il habita continuellement une petite maison qu'il avait achetée à Carraia di San-Francesco, et qu'il laissa à sa fille. Sa mort causa de vifs regrets aux Pisans, qui lui élevèrent, dans le Campo-Santo, un tombeau sur lequel on lit l'inscription suivante : *Hic tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has pinxit historias : hunc sibi Pisanor. donavit humanitas* MCCCCLXXVIII.

Benozzo mena toujours une vie honorable et vraiment chrétienne, qui lui valut l'estime constante des habitants de Pise (6). Il laissa plusieurs élèves, parmi lesquels le seul Zanobi Machiavelli de Florence mérite d'être nommé.

Déjà nous avons rencontré plusieurs hommes que rien ne put jamais décider à entrer dans la voie nouvelle ouverte par Giotto. Voici maintenant Benozzo Gozzoli qui, avec non moins d'obstination, voulut rester étranger à toutes les idées de progrès manifestées par les Paolo Uccello, les Masolino da Panicale, les Masaccio. Mais il faut bien se garder de voir en lui un de ces vieux trembleurs, aveugles et entêtés, qui, paresseusement accroupis sur les ruines du passé, qu'ils ont été impuissants à relever, pleurent et se lamentent lorsqu'on les sollicite à les abandonner. Avec une fermeté, une activité dignes d'une meilleure cause, Benozzo résista intrépidement jusqu'à son dernier jour aux innovations qui débordaient de toutes parts. Inébranlable devant les provocations et les attaques de la jeunesse, il aima mieux s'enterrer avec les croyances professées par ses pères, que de les renier. Athlète infatigable, Benozzo luttait encore dans le Campo-Santo avec une vigueur inouïe, à l'âge de soixante-dix ans.

Certes, nous sommes loin de proposer pour exemple ces esprits retardataires, rebelles à la loi qui régit l'humanité, et dont tous les efforts tendent à rendre la vie à une lettre morte; mais leurs travaux ont ce charme indéfinissable qui s'attache aux entreprises suscitées par une ardente conviction ou un noble dévouement, et, à ce point de vue, nous ne saurions leur refuser notre sympathie.

Quand Benozzo parut, le catholicisme avait justement perdu l'autorité que jusqu'alors il avait exercée. Les doctrines qu'il avait consacrées avaient fait place à des principes plus en harmonie avec les préoccupations et les besoins du siècle. Le tort grave de Benozzo fut d'avoir invoqué le passé au lieu de s'être inspiré du présent et de l'avenir. Toutefois, si l'on consent à oublier un instant la date de ses œuvres et leur désaccord avec les idées de l'époque; en un mot, si l'on consent à les considérer et à les accepter sous leur aspect purement religieux, on y trouvera, reconnaissons-le, de nombreux sujets d'admiration.

Benozzo s'était formé sous la direction du bienheureux Angelico de Fiesole, dont il était le disciple chéri. Comme lui, nourri dans l'enceinte du cloître, il chercha ses inspirations et ses modèles dans les miniatures des manuscrits et dans les missels, tandis que ses contemporains les demandaient à la nature et aux bas-reliefs des monuments antiques. Ainsi barricadé contre cette double influence, ainsi séparé du siècle, il repoussa tout ce qui n'était pas élémentairement religieux, et l'œuvre d'art ne fut

pour lui qu'un exercice mystique. L'aspiration vers un monde mystérieux, les élans vers l'infini, l'extase continue, tels furent ses mobiles. De là, ce mépris excessif et choquant de la forme et des détails; de là, cette humiliante absorption de l'individu dans l'immensité : mais, de là aussi cet ensemble imposant, ces enthousiastes formules de foi, d'espérance et d'amour, qui ravissent, transportent et émeuvent si profondément les âmes disposées à s'exalter. Néanmoins, que l'on se mette soigneusement en garde contre les séductions du mysticisme; car, comme on l'a déjà dit, s'il est respectable en ce qu'il est le plus souvent élevé dans ses tendances, et presque toujours uni aux plus éclatantes vertus; d'un autre côté il est déplorable, parce qu'à l'usage légitime de nos facultés intellectuelles il en substitue l'abus le plus irrationnel.

NOTES.

(1) La confrérie de San-Marco est un hospice où l'on reçoit les pèlerins ultramontains. Le tableau d'autel dont Vasari vient de parler fut transféré dans le réfectoire de cet édifice. — Voyez le *Riposo* de Borghini, pag. 271, où se trouve un sonnet en l'honneur de Benozzo.

(2) Lorsque le palais Medicis passa aux marquis Riccardi, ceux-ci, pour construire un magnifique escalier, furent obligés d'abattre

une partie de la chapelle; mais cette opération fut conduite avec tant de soin que les peintures de Benozzo n'eurent point à en souffrir.

(3) Ces figures n'existent plus.

(4) Richardson, tom. IV, pag. 652, fait un grand éloge de ce tableau, qu'il appelle la Dispute des docteurs. Il ajoute que son père avait de cette composition trois dessins différents qui renfermaient plus de trente figures.

(5) Un magnifique tableau de Melozzo a été conservé par les soins de Clément XI, et placé en tête des escaliers qui conduisent à la chapelle Paulini. Au-dessous on grava cette inscription :

Opus Melotii Foroliviensis
Qui summos fornices pingendi artem
Vel primus invenit vel illustravit
Ex abside veteris templi SS. XII. Apostolorum
Hic translatum anno sal. MDCCXI.

(6) Un des ouvrages les plus intéressants de Benozzo existe dans le chœur des mineurs conventuels de Montefalco, en Ombrie. Sur les murs de ce chœur, Benozzo peignit à fresque les principaux traits de la vie de saint François d'Assise, et de chaque côté il orna dix médaillons des bustes des hommes les plus distingués de l'ordre. Sous la fenêtre du milieu sont trois autres médaillons. Au-dessous du premier, on lit :

Pictorum eximius Joctus fundamentum et lux.

Au-dessous du second :

Theologus Dantes nullius dogmatis expers.

Au-dessous du troisième :

Laureatus Petrarcha omnium virtutum monarca.

Benozzo ne s'est pas oublié, car il ajoute :

In nov. SS. Trinit. hanc capellam pinxit Benotius Florentinus sub anno Dni. mill. quadring. quinquag. secundo. Qualis sit pictor præfatus inspice lector.

FRANCESCO DI GIORGIO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE,

ET LORENZO VECCHIETTO,

PEINTRE ET SCULPTEUR.

Francesco di Giorgio, sculpteur et architecte d'un haut mérite, est l'auteur des deux anges de bronze qui ornent le maître-autel de la cathédrale de Sienne, sa patrie. Il jeta ces figures avec beaucoup d'habileté, et il les répara ensuite avec tout le soin imaginable. Il pouvait, du reste, le faire à son aise; car, s'il avait du génie, il avait aussi de bons et solides revenus. Il travaillait moins pour l'argent que pour son propre plaisir et par amour de la gloire. Il cultiva également la peinture, mais ses tableaux sont loin de valoir ses sculptures. Il en fut autrement pour l'architecture, qu'il possédait à fond, comme le prouve le palais qu'il bâtit à Urbin pour le duc Federigo Feltro. Les distributions de cet édifice sont remarquables par leur beauté, et on n'avait encore jamais vu d'escaliers aussi bizarres et en même temps aussi bien entendus. Les salles sont

grandes et magnifiques, et les appartements particuliers réunissent aux recherches de la décoration toutes les commodités désirables. En un mot, ce palais ne le cède à aucun de ceux qui avaient été construits jusqu'alors (1).

En outre, Francesco était très-savant ingénieur, et il appliqua son talent surtout aux machines de guerre, dont il peignit lui-même une espèce de collection sur une frise du palais d'Urbin. Il laissa quelques livres pleins de dessins de ce genre : le plus précieux appartient au seigneur duc Cosme de Médicis. Ses profondes études sur les instruments de guerre et sur la construction des amphithéâtres de l'antiquité l'empêchèrent de se consacrer à la statuaire, mais ne contribuèrent pas moins à sa gloire que ses sculptures auraient pu le faire. Le duc Federigo Feltro, dont il reproduisit les traits avec le ciseau et le pinceau, lui prodigua des marques éclatantes de son estime et de sa générosité lorsqu'il retourna à Sienne.

Pie II demanda à notre artiste les modèles de l'évêché de Corsignano, sa patrie, qu'il érigea en ville, et à laquelle il donna le nom de Pienza. Francesco s'acquitta avec soin de cette entreprise, et dessina la forme et les fortifications de la ville, ainsi que le palais et la loge du pape. Il vécut toujours honorablement à Sienne, où il fut promu à la suprême magistrature des Signori. Il mourut à l'âge de quarante-sept ans. Ses œuvres datent de l'an 1480 environ (2).

Il eut pour élève et ami intime Jacopo Cozze-

rello, qui sculpta en bois plusieurs statues à Sienne, et fit œuvre d'architecte à Santa-Maria-Maddalena, hors de la porte Tufi, que la mort l'empêcha de terminer. C'est à cet artiste que nous devons le portrait de son maître (3).

Francesco di Giorgio mérite toute notre reconnaissance, car, depuis Filippo Brunelleschi, personne n'avait, autant que lui, rendu de services à l'architecture.

Lorenzo, fils de Piero Vecchietto, Siennois, après avoir exercé avec succès l'état d'orfévre, se livra exclusivement à la sculpture et à la fonte en bronze. Grâce à un travail assidu, il ne tarda pas à devenir habile dans ces deux arts. On lui confia le soin de jeter en bronze le tabernacle du maître-autel de la cathédrale de Sienne et de sculpter les ornements de marbre qui l'accompagnent. Ce morceau, dont toutes les parties sont d'une proportion, d'une grâce, d'un dessin et d'une exécution admirables, étendit au loin la renommée de son nom. Il fit également en bronze un beau Christ nu, armé de la croix et grand comme nature, destiné à la chapelle des peintres siennois, dans l'hôpital de la Scala. Cette statue vint très-bien à la fonte et fut réparée avec un amour et un soin incroyables. Lorenzo laissa un tableau dans la salle des pèlerins du même hôpital, et une fresque au-dessus de la porte de San-Giovanni. Comme le baptistère n'était pas encore achevé, il y exécuta quelques figurines en bronze et y mena à bonne fin un bas-relief autrefois commencé par le Donatello. On voyait dans cet endroit deux bas-

reliefs en bronze de Jacopo della Fonte, dont Lorenzo s'efforça toujours d'imiter la manière. Ce baptistère fut conduit à sa dernière perfection par notre artiste, qui l'orna de plusieurs figures de bronze jetées par Donato, mais qu'il termina lui-même. Le saint Pierre et le saint Paul en marbre, et de grandeur naturelle, que l'on voit dans la loge des *ufficiali*, *in Banchi*, sont dus au gracieux et hardi ciseau de notre Vecchietto, qui est digne d'être loué après sa mort autant qu'il le fut pendant sa vie.

Lorenzo aimait la solitude, et était d'une humeur mélancolique et contemplative qui avança peut-être l'instant de sa mort. Il quitta ce monde à l'âge de cinquante-huit ans. Ses productions datent de l'an 1482 environ (4).

Nous ignorons ce qui a engagé Vasari à joindre la biographie de Lorenzo Vecchietto à celle de Francesco di Giorgio. Entre ces deux artistes, il n'y a d'autre communauté que celle de la patrie. Pour les relier, peut-être aurait-il dû nous parler des peintures exécutées par Vecchietto dans les édifices publics de Pienza, construits sur les modèles de Francesco. Quoi qu'il en soit, le délit, si délit il y a, est si léger, qu'on aurait pu se dispenser de le signaler avec acrimonie. Certains écrivains modernes s'en sont bien gardés, espérant sans doute étourdir par leurs diatribes, de façon à faire oublier qu'ils tirent

toute leur substance des pillages commis sur les terres de Vasari. Accabler d'invectives le malheureux volé, afin qu'on ne crie pas contre eux au voleur, telle est leur tactique. Mais, au moins, quand on frappe, faudrait-il encore frapper juste. S'ils avaient tant à cœur de jeter maître Giorgio en faute, que ne cherchaient-ils avec un peu de soin; ils auraient trouvé un bon gros péché que notre conscience nous ordonne de dénoncer, quitte à le leur voir adopter ensuite pour texte d'un rude sermon contre notre malencontreux historien.

Francesco di Giorgio n'est point l'auteur du palais ducal d'Urbin, comme le prétend Vasari. Ce monument était déjà presque entièrement achevé lorsque Francesco y mit la main. Il résulte de renseignements certains, fournis par le savant Bernardino Baldi, que le duc Federigo Feltro, ayant écrit à plusieurs princes d'Italie, dans le but d'obtenir un architecte digne de lui construire un magnifique palais, employa un Esclavon nommé Luciano, que lui envoya le roi de Naples, et qui avait déjà fait ses preuves en bâtissant le château de Poggio-Reale. Ce Luciano eut plusieurs aides ou successeurs, parmi lesquels on remarque Baccio Pintelli, de Florence, dont les services sont attestés par l'épitaphe gravée sur son tombeau, qui existe à San-Domenico. On a attribué le même honneur au célèbre Leon-Battista Alberti, qui, pendant son exil, s'était réfugié à Urbin, mais on ne produit aucune preuve à l'appui de cette assertion. Quant à Francesco di Giorgio, si la part qu'il prit à cette édification se trouve fort

restreinte, sa gloire n'a point à en souffrir, car, dans son évêché de Corsignano, on rencontre, et à un plus haut degré encore, toutes les qualités qui distinguent le palais du duc Federigo.

NOTES.

(1) Le savant prélat Francesco Bianchini a publié la description de ce palais, accompagnée de nombreuses gravures, Rome, 1724, gr. in-fol.

(2) Francesco di Giorgio appartenait à la famille Martini. Il obtint de grands honneurs dans sa patrie. Il y mourut, et fut enseveli dans l'église des Conventuels. Sur son tombeau on grava ces quatre vers latins :

Quæ struxi Urbini æquata palatia cœlo,
Quæ sculpsi et manibus plurima signa meis.
Illa fidem faciunt, ut novi condere tecta
Affabre, et scivi sculpere signa bene.

Le Baldinucci, Dec. IV, part. IV, sec. 3, pag. 106, parle de Francesco Martini (Francesco di Giorgio) et de Jacopo Cozzerello, mais d'une manière moins substantielle que Vasari.

(3) On trouvera dans le tom. III des *Lettere Sanesi*, depuis la page 61 jusqu'à la page 124, de copieuses notices sur Francesco di Giorgio, Lorenzo Vecchietto et Jacopo Cozzerello. — Le même ouvrage renferme un extrait du judicieux traité d'architecture civile et militaire de Francesco di Giorgio. On conserve dans la bibliothèque publique de la Sapienza de Sienne le manuscrit de ce traité.

(4) Dans la première édition de Vasari, on lit l'épitaphe suivante, composée en l'honneur de Lorenzo Vecchietto :

Senensis Laurens vivos de marmore vultus
Duxit, et excudit mollius æra manu.

L'Ugurgieri mentionne également ce distique dans ses *Pompe Sanesi*.

ANTONIO ROSSELLINO,

SCULPTEUR FLORENTIN,

ET BERNARDO, SON FRÈRE.

Nous ne saurions assez louer la modestie, la bienveillance et toutes les vertus, en un mot, qui distinguèrent la vie du sculpteur Antonio Rossellino. Ses précieuses qualités, jointes à son rare talent, le firent estimer, et honorer presque comme un saint par tous ceux qui eurent le bonheur de le connaître.

Antonio fut appelé *il Rossellino del Proconsolo*, parce que son atelier était situé dans un endroit de Florence connu sous ce nom (1).

On peut justement comparer sa manière à celle des artistes modernes, tant elle brille par la délicatesse et le fini de l'exécution.

Il est l'auteur de la fontaine en marbre, ornée d'enfants jouant avec des dauphins qui lancent de l'eau, que l'on trouve dans la seconde cour du palais Médicis.

A Santa-Croce, près du bénitier, il exécuta le tombeau de Francesco Nori, et au-dessus une Madone en bas-relief. On lui doit encore la Madone qui ap-

partient aux Tornabuoni, et beaucoup d'autres ouvrages qui sortirent de l'Italie, et parmi lesquels nous citerons un mausolée en marbre qu'il envoya à Lyon.

A San-Miniato-al-Monte, monastère des moines blancs, hors des murs de Florence, il fit, avec un soin vraiment merveilleux, le tombeau du cardinal de Portogallo. Il faut désespérer de jamais surpasser la grâce et le fini de ce morceau qui semblent portés au delà des limites du possible. On y voit quelques anges d'une telle perfection qu'on les croirait doués de la vie. L'un de ces anges tient la couronne virginale du cardinal qui, assure-t-on, mourut vierge; un autre est armé d'une palme, emblème de la victoire que ce saint homme remporta sur les passions de ce monde. Parmi une foule de détails qui accompagnent ces figures, on remarque un arc en pierre de macigno, qui soutient une draperie en marbre dont les plis blancs, qui se détachent sur le fond gris de la pierre, produisent une illusion frappante. Le cercueil, dans la forme de celui de porphyre que l'on conserve à Rome, sur la place de la Ritonda (2), est surmonté de beaux enfants, de la statue du cardinal et d'une Madone. Ce monument fut achevé l'an 1459, et plut tellement au duc de Malfi, neveu du pape Pie II, que ce seigneur chargea notre artiste d'aller à Naples en reproduire un autre, en l'honneur de sa femme, exactement semblable, à l'exception, bien entendu, de la statue du cardinal qui fut remplacée par celle de la duchesse.

Dans la même ville, Antonio sculpta un bas-relief représentant la Nativité du Christ. Au-dessus de la cabane, un chœur d'anges chante les louanges de l'enfant divin. Ce groupe plein de mouvement, d'animation et de grâce, montre tout ce que peuvent produire de plus parfait le génie et la main d'un habile ouvrier. Aussi Michel-Ange Buonarroti et tous les grands artistes accordent-ils la plus haute estime aux œuvres d'Antonio. On admire encore son saint Sébastien en marbre, de l'église paroissiale d'Empoli. Nous possédons dans notre recueil le dessin de cette figure de la chapelle de San-Miniato-in-Monte, et le tombeau du cardinal, ainsi que le portrait d'Antonio. Il mourut à Florence, à l'âge de quarante-six ans.

Il laissa un frère nommé Bernardo, qui fit à Santa-Croce le tombeau de Messer Lionardo Bruni d'Arezzo, le savant et célèbre auteur de l'histoire de Florence (3). Ce Bernardo jouit d'un immense crédit auprès de Nicolas V, et prit part, en qualité d'architecte, aux nombreux travaux qui signalèrent le règne de ce pontife (4). Ainsi, il donna une nouvelle forme à la place de Fabriano, qu'il élargit et entoura de belles et commodes boutiques, lorsque Nicolas V alla habiter cette ville pendant plusieurs mois de l'année où la peste ravagea Rome. Il restaura ensuite l'église de San-Francesco qui tombait en ruines. A Gualdo, il construisit presque entièrement l'église de San-Benedetto, à laquelle il ajouta de bonnes et riches fabriques. A Assise, il répara les fondements et le toit de San-Francesco. Cività-Vecchia lui doit

plusieurs magnifiques édifices, et Cività-Castellana un tiers au moins de son enceinte. A Narni, il releva et arma la forteresse de solides murailles. A Orvietto, il bâtit une immense citadelle et un splendide palais. A Spolète, il augmenta et fortifia le château, dans l'intérieur duquel il ménagea des distributions si bien entendues que l'on ne peut rien voir de mieux. Il arrangea avec un luxe vraiment royal les bains de Viterbe, où il disposa des appartements dignes de recevoir non-seulement les malades attirés chaque jour par la renommée de ses eaux salutaires, mais encore les plus grands princes de l'Europe (5). A Rome, il refit une partie des remparts qui s'écroulaient, les flanqua de tours, et ajouta encore quelques ouvrages extérieurs et intérieurs au château de Sant'-Angelo.

Nicolas V conçut et réalisa presque entièrement un immense projet qui consistait à remettre en bon état et à réédifier, suivant le besoin, les quarante églises des stations instituées autrefois par saint Grégoire le Grand. Ainsi on restaura celles de Santa-Maria-Trastevere, de Santa-Prassedia, de San-Teodoro, de San-Pietro-in-Vincula et plusieurs autres. On déploya un luxe et une recherche extraordinaires dans les six principales de ces basiliques, c'est-à-dire, San-Giovanni-Laterano, Santa-Maria-Maggiore, Santo-Stefano-in-Celio-Monte, Sant'-Apostolo, San-Paolo et San-Lorenzo *extra-muros*; je ne parle pas de San-Pietro, parce qu'on en fit une entreprise à part. Nicolas V voulait encore fortifier le Vatican, et en former une espèce de ville coupée par trois rues

qui auraient conduit à San-Pietro et, renfermé des loges et boutiques très-commodes, destinées aux différents métiers, que l'on aurait eu soin de séparer, et de distribuer suivant leur importance. A cet effet, on avait déjà construit la grande tour ronde que l'on appelle encore aujourd'hui la Tour de Nicolas. Ces loges et ces boutiques devaient être accompagnées de magnifiques maisons disposées de telle sorte qu'elles se seraient trouvées préservées de tous ces vents pestifères qui désolent Rome, ainsi que des eaux et des immondices qui ordinairement engendrent un mauvais air. Sans aucun doute, si Nicolas V eût vécu plus longtemps, il aurait mené à fin cette admirable conception ; car il avait un esprit vaste et résolu, et assez de connaissances architecturales pour guider lui-même les artistes. Les plus difficiles entreprises s'exécutent facilement quand le maître sait à propos marcher en avant, tandis qu'un ignorant, n'osant prendre un parti, ballotté entre le oui et le non, laisse souvent échapper le temps et les occasions favorables. Mais il est inutile de nous occuper davantage de ce projet, puisqu'il resta sans effet.

Nicolas V avait songé aussi à élever un palais pontifical qui, par son étendue et sa magnificence, aurait été le plus merveilleux monument de la chrétienté. Il y aurait rassemblé autour de lui, non-seulement le sacré collége des cardinaux, mais encore toutes les personnes attachées à sa cour, et il aurait pu y recevoir les empereurs, les rois, les ducs et les autres princes chrétiens qui, par leurs affaires ou leur dévotion, auraient été appelés auprès du

saint-siége apostolique. Parlerons-nous d'un amphithéâtre pour le couronnement des papes, des jardins, des loges, des aqueducs, des fontaines, des chapelles, des bibliothèques et d'un conclave, qui auraient concouru à augmenter la pompe de ce majestueux ensemble? En somme, cette édification (je ne sais si je dois lui donner le nom de château, de palais ou de ville) aurait été la plus superbe chose qui eût jamais été faite depuis la création du monde jusqu'à nos jours. L'Église romaine aurait vu dans un saint monastère, nouveau paradis terrestre, au milieu de tous les ministres de Dieu qui habitent la ville de Rome, le souverain pontife, dont la vie céleste et angélique aurait, par ses exemples, ranimé la ferveur du christianisme et converti les cœurs infidèles à la foi du vrai Dieu et de Jésus-Christ. Mais, hélas! la mort de Nicolas V fit échouer ce projet. Pour tout souvenir, il en reste quelques constructions que l'on reconnaît à deux clefs croisées sur un champ rouge, armoiries du pape Nicolas. Ce pape désirait aussi agrandir, enrichir et embellir l'église de San-Pietro de telle sorte, qu'il vaut mieux que nous n'en disions rien, de peur de n'en donner, malgré tous nos efforts, qu'une bien faible idée, puisque le modèle a été perdu. Du reste, ceux qui voudront connaître à fond les larges conceptions de Nicolas V n'ont qu'à lire la vie de ce pontife, écrite par le noble et savant Florentin Gianozzo Manetti. Avons-nous besoin d'apprendre à nos lecteurs que Bernardo fut l'architecte choisi par Sa Sainteté pour tracer les

dessins de tous les édifices que nous venons de faire passer sous leurs yeux?

Mais retournons à Antonio, que nous avons quitté depuis si longtemps. Ses sculptures datent de l'an 1490 environ. Le soin qui a présidé à leur exécution, et les difficultés qu'Antonio s'est plu à y rassembler pour avoir le mérite de les vaincre méritent tous nos éloges. Ce sont de beaux modèles dont les artistes modernes ont pu tirer profit. Antonio donna à ses figures un fini et un modelé que l'on n'avait encore jamais vu pousser à cette perfection, qui aujourd'hui encore paraît merveilleuse (6).

Si Bernardo Rossellino et le pape Nicolas V n'occupent pas la première place dans l'histoire de l'architecture, il faut uniquement s'en prendre à la déplorable fatalité qui les empêcha de recueillir les fruits de ce qu'ils avaient semé. Jamais souverain pontife, sans excepter Jules II, n'aima les arts avec plus d'ardeur, et ne leur prodigua de plus magnifiques encouragements que Nicolas V; jamais architecte, sans excepter Bramante, ne médita de plus admirables, de plus gigantesques projets que Bernardo Rossellino. Et cependant aujourd'hui, tandis que les noms de Jules II et de Bramante éblouissent par leur éclat, on ne peut sans de laborieuses recherches découvrir ceux de Nicolas V et de Rossellino au milieu de la poussière et des ténèbres des

annales. Il y a là une criante injustice du sort ; car, disons-le parce que cela est vrai, le plus grand mérite de Bramante et de Jules II consiste à avoir exécuté une partie des conceptions de Bernardo Rossellino et de Nicolas V. A ceux-ci appartiennent les premiers plans de la basilique de Saint-Pierre. Déjà le chevet de l'église s'élevait hors de terre lorsque la mort, en frappant le pape Nicolas V, fit Jules II et Bramante héritiers, non-seulement de l'entreprise, mais encore de l'honneur d'en avoir eu l'idée. La description du projet général de Rossellino et de Nicolas V, qui nous a été transmise par leur contemporain Gianozzo Manetti, suffit pour montrer combien il dut influer sur la destinée du plus vaste monument des temps modernes, qui, on l'a vu, n'était qu'un accessoire dans cette merveilleuse édification où le chef de l'Église aurait rassemblé autour de lui ses cardinaux, sa cour, et tous les empereurs, les rois et les princes de la chrétienté. Mais Rossellino aurait-il été capable d'exécuter ce qu'il avait pensé, Nicolas V de poursuivre jusqu'au bout la réalisation de son rêve? Nous n'en saurions douter un instant. Nicolas V avait le pouvoir et la volonté, ces deux puissants leviers au moyen desquels on retournerait le globe. Ce qu'il faisait pour les lettres, pourquoi ne l'aurait-il pas fait pour les arts ? C'est lui qui offrait à Francesco Filelfo, pour la seule traduction d'Homère, un splendide palais à Rome, un domaine avec de riches revenus, et de plus dix mille écus d'or, somme énorme pour le temps. Rien ne lui avait coûté pour naturaliser en

Italie Diodore de Sicile, Xénophon, Polybe, Thucydide, Hérodote, Appien d'Alexandrie, Strabon, Aristote, Ptolomée, Platon, Théophraste. Sa libéralité infinie était allée chercher les savants jusqu'au fond de l'Asie. Il n'aurait reculé devant rien pour doter la ville éternelle d'un monument qui, selon l'expression de Vasari, « aurait été la plus superbe « chose qui eût jamais été faite depuis la création « du monde. » Quant à Rossellino, s'il est permis de juger de la taille d'un colosse par la dimension de son orteil, on peut assurer qu'il était bien l'homme que réclamaient les prodigieux travaux dont notre auteur nous a parlé. Ses restaurations et ses réédifications de la place de Fabriano, des quarante églises de Rome et de celles de San-Benedetto de Gualdo, de San-Francesco d'Assise, ses palais, ses châteaux, ses citadelles, ses fortifications de Cività-Vecchia, de Cività-Castellana, de Narni, d'Orvietto, de Spolète, fournissent d'irrécusables témoignages de l'intrépidité et de la vigueur de son génie. Mais la mémoire de toutes ces choses s'est perdue. Il en serait advenu autrement, sans doute, si à Rossellino eussent succédé, comme à Bramante, un Michel-Ange et un San-Gallo; et à Nicolas V, comme à Jules II, un Léon X et un Clément VII, au lieu de l'ignorant Calixte III, du pédagogue Pie II, de l'atroce Paul II, de l'avare Sixte IV, et de cet infâme Innocent VIII, qu'un poète a trop faiblement encore stigmatisé dans ces vers :

Spurcities, gula, avaritia, atque ignavia deses
Hoc, Octave, jacent quo tegeris tumulo.

NOTES.

(1) Le véritable nom de Rossellino est Antonio di Matteo di Domenico Gamberelli, comme on le voit dans la description de l'église et du monastère de San-Miniato, publiée par le Manni, pag. 107 du tom. IX des *Sigilli*. — Voyez aussi le Baldinucci, Dec. I, sec. III, pag. 39. — Le Proconsolo était la résidence de la magistrature, des juges et des notaires, dont le chef était désigné sous le nom de *Proconsolo*.

(2) Le cercueil de porphyre qui ornait la place de la Ritonda fut transporté sous le portique du Panthéon, et ensuite placé sur la sépulture de Clément XII, à San-Giovanni-Laterano.

(3) Lionardo d'Arezzo mourut le 9 mars 1143. On grava sur son tombeau l'inscription suivante : Postquàm Leonardus è vitâ migravit, Historia luget, Eloquentia muta est; ferturque Musas tum græcas tum latinas lacrymas tenere non potuisse.

(4) Voyez la vie de Nicolas V, par Gianozzo Manetti.

(5) Cet édifice est tombé en ruines.

(6) Dans sa première édition, Vasari rapporte l'épitaphe suivante, composée en l'honneur d'Antonio Rossellino :

En viator, potin' est prætereuntem non compati nobis? Charites quæ manu Antonii Rosellini dum vixit semper adfuimus hilares, eædem ejusdem manibus hoc monumento conditis continuo nunc adsumus aderimusque lugentes.

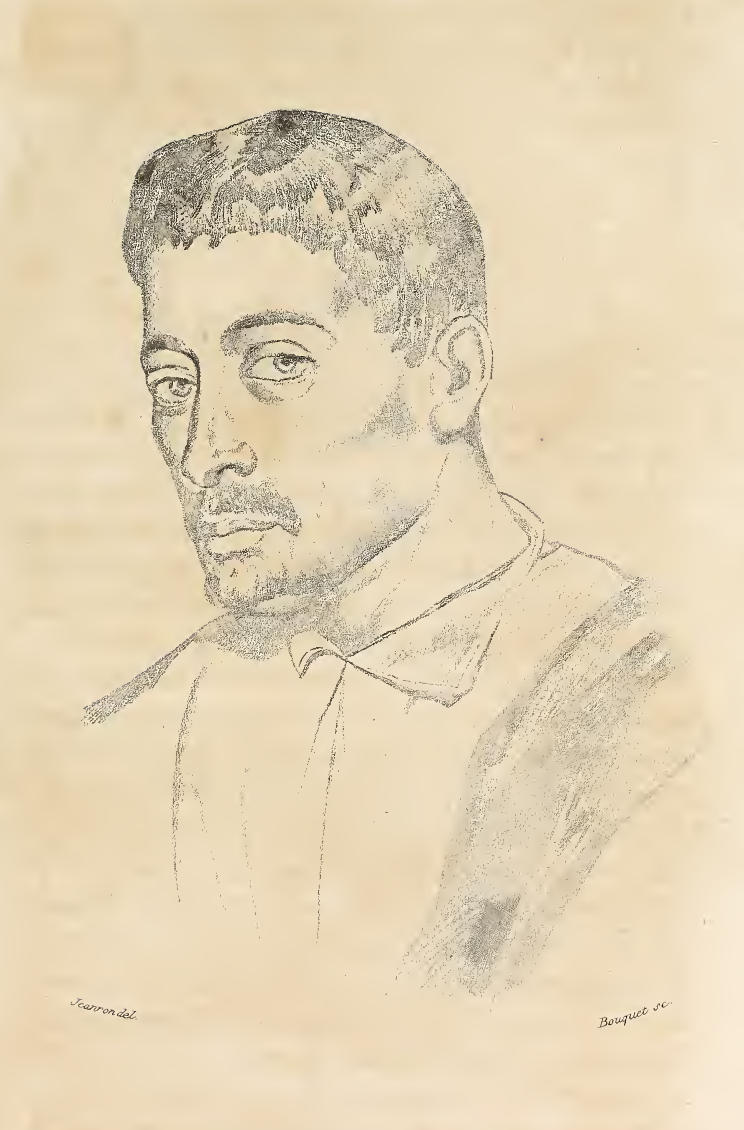
DESIDERIO DA SETTIGNANO,

SCULPTEUR.

Combien doivent remercier le ciel les artistes dont les ouvrages sont naturellement empreints de cette grâce indéfinissable que jamais l'étude ne saurait donner! Tout ce qui sort de leurs mains porte un cachet qui séduit non-seulement les gens du métier, mais encore ceux qui y sont le plus étrangers. Cette gracieuse simplicité, dont le charme est si puissant, se rencontre dans toutes les productions de Desiderio. Ce sculpteur naquit, selon les uns, à Settignano, à deux milles de Florence, et, selon les autres, il aurait vu le jour à Florence même. Du reste, peu importe : de Settignano à Florence la distance n'est pas grande (1).

Desiderio imita Donato; mais il possédait une grâce et une élégance qui lui étaient propres (2). Ses têtes de femmes et d'enfants ont un caractère de délicatesse et de douceur qui provient autant de la nature que du talent de l'ouvrier.

Dans sa jeunesse, il orna de harpies en marbre et de tigettes en bronze le piédestal du David de



DESIDERIO DA SETTIGNANO.

Donato, que renferme le palais du duc de Florence. Sur la façade de la maison des Gianfigliazzi (3), il sculpta un grand écusson avec un beau lion, et il laissa çà et là dans la ville divers ouvrages en pierre qui ne manquent pas de mérite. Pour la chapelle des Brancacci, de l'église del Carmine, il fit un ange en bois, et à San-Lorenzo il acheva avec beaucoup de soin la décoration de la chapelle del Sacramento. On y voyait un enfant en marbre, que l'on met aujourd'hui sur l'autel, durant les fêtes de la Nativité du Christ, et qui a été remplacé par une autre statue de Baccio da Montelupo, laquelle reste continuellement sur le tabernacle del Sacramento. A Santa-Maria-Novella, il éleva un tombeau accompagné de plusieurs gracieux petits anges et surmonté de la figure de la bienheureuse Villana, qui présente l'image du sommeil plutôt que celle de la mort. Les religieuses delle Murate lui doivent une précieuse petite Madone placée dans un tabernacle au-dessus d'une colonne. A San-Piero-Maggiore, il exécuta le tabernacle del Sacramento qui, bien que dépourvu de figures, dénote toujours une belle et ravissante manière. Nous en dirons autant de son buste, d'après nature, de la Marietta degli Strozzi. Son tombeau de Messer Carlo Marsuppini d'Arezzo, à Santa-Croce, est l'objet de l'étonnement et de l'admiration de tous ceux qui le voient. On y remarque des feuillages auxquels, à la rigueur, on pourrait reprocher un peu de sécheresse et de raideur; mais il faut songer que l'on n'avait pas encore découvert tous les beaux modèles de l'antiquité que nous connaissons au-

jourd'hui. Du reste, on ne saurait adresser la même critique aux ailes qui servent d'ornement à une niche qui est au bas du cercueil. Toutes les finesses du duvet sont rendues avec une exactitude que l'on n'aurait osé attendre du ciseau. Des enfants, des anges, le portrait d'après nature de Messer Carlo, et une Madone en bas-relief, dans la manière de Donato, complètent cet important morceau que distinguent les plus brillantes qualités. Desiderio produisit un grand nombre de bas-reliefs en marbre. Le seigneur duc Cosme en possède quelques-uns parmi lesquels nous citerons les têtes de Jésus-Christ et de saint Jean-Baptiste, contenues dans un seul cadre de forme circulaire. Au pied du tombeau de Messer Carlo Marsuppini, notre artiste plaça une grande pierre sépulcrale sur laquelle il représenta, également en bas-relief, dans ses habits de docteur, le célèbre Messer Giorgio, secrétaire de la seigneurie de Florence (4).

Si Desiderio n'eût pas été enlevé prématurément au monde, il est à croire qu'avec l'expérience et l'étude il serait arrivé à surpasser en science tous ceux que déjà il avait vaincus par le charme et la grâce qui caractérisaient ses ouvrages.

Il mourut à l'âge de vingt-huit ans. Sa perte fut vivement sentie par tous ceux qui espéraient le voir dans sa vieillesse pousser son art à la perfection. Ses parents et ses nombreux amis assistèrent à ses funérailles que l'on célébra avec magnificence dans l'église des Servites.

Parmi les vers de tout genre dont on couvrit

pendant longtemps son tombeau, nous nous contenterons de citer ceux qui suivent :

Come vide natura
Dar Desiderio ai freddi marmi vita,
E poter la scultura
Agguagliar sua bellezza alma e infinita;
Si fermò sbigottita
E disse : omai sarà mia gloria oscura.
E piena d'alto sdegno
Troncò la vita a così bell' ingegno.
Ma in van, che se costui
Diè vita eterna ai marmi e i marmi a lui.

Les sculptures de Desiderio datent de l'an 1485. Il laissa ébauchée une sainte Marie-Madeleine pénitente qui fut achevée par Benedetto da Maiano. Cette figure, aussi belle qu'on peut l'imaginer, se trouve aujourd'hui à Florence, dans l'église de la Santa-Trinità, à droite de la porte d'entrée. Nous conservons dans notre recueil plusieurs dessins à la plume de Desiderio. Son portrait nous a été procuré par ses parents de Settignano.

Dans le volume précédent, la biographie du dernier architecte de la plus imposante basilique du moyen-âge nous a donné lieu d'indiquer les différences introduites par le christianisme dans la forme des temples du paganisme. La vie de Desiderio da Settignano, l'auteur des plus admirables mausolées du quinzième siècle, nous offre ici une trop favo-

rable occasion d'étudier les dissemblances qui existent entre les édifices sépulcraux de l'antiquité et ceux des temps modernes, pour que nous n'en profitions pas. En se plaçant uniquement au point de vue matériel de l'art, ce qui distingue surtout les premiers des seconds, c'est que ceux-ci, sans repousser tout accessoire de sculpture, appartiennent essentiellement à l'architecture, tandis que les autres, au contraire, se rattachent étroitement à la sculpture et n'admettent qu'à grand'peine quelques détails d'architecture. Un rapide coup d'œil sur les plus célèbres de ces divers monuments en convaincra et à la fois montrera quels modèles et quels usages influèrent sur leur forme et leur caractère.

Si les énormes et indestructibles excavations, si les gigantesques et éternelles pyramides destinées par les Égyptiens à assurer la conservation des corps, dans l'espoir du retour à une autre vie, ne furent imitées ni par les Grecs, ni par les Romains, ces peuples ne s'efforcèrent pas moins de donner à leurs tombeaux toute la durée possible. Le bûcher nécessité par l'usage de l'incinération des cadavres leur servit de modèle, et fut souvent lui-même un monument que la vanité humaine se plut à décorer avec une somptuosité inouïe. Celui de Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, est le premier dont la mémoire nous ait été conservée; mais sa magnificence, que Timée et Philiste prirent soin de décrire, témoigne que d'autres semblables essais durent le précéder. Le bûcher d'Héphestion, construit quarante ans après, par ordre d'Alexandre, paraît avoir

été le type des tombeaux grecs et des bûchers d'apothéose des empereurs de Rome, dont les formes furent à leur tour exactement reproduites par les mausolées romains. Les notions laissées par Diodore de Sicile sur le bûcher d'Héphestion, par Hérodien sur celui des apothéoses, par Pline, Strabon et d'autres historiens sur les mausolées d'Halicarnasse, d'Auguste, d'Adrien et de Septime-Sevère, l'attestent pleinement.

« Alexandre, écrit Diodore de Sicile, ayant rassemblé des architectes et un grand nombre d'ar-« tistes habiles, fit aplanir l'espace où devait s'élever « le bûcher, et lui donna une forme carrée d'un « stade de longueur en tous sens; l'espace étant « divisé en trente compartiments, on y établit des « planchers de charpente. Le tout fut ordonné sur « un plan quadrangulaire. On plaça ensuite les or-« nements à l'entour. La décoration du soubasse-« ment se composait de deux cent quarante proues « de quinquérêmes avec des figures d'archers, etc. « Au-dessus s'élevait le second étage dont la déco-« ration consistait (au lieu de colonnes) en grands « flambeaux de quinze pieds de haut; des aigles, les « ailes déployées, les surmontaient; des dragons « étaient en bas. La troisième périphérie était ornée « d'une frise représentant des chasses d'animaux. « La frise du quatrième étage représentait les com-« bats des centaures. Au cinquième, étaient figurés, « dans un ordre alternatif, des lions et des taureaux. « La plate-forme était occupée par des trophées « d'armes des Macédoniens et des Barbares. Le tout

« était couronné par des figures creuses de Syrènes, « propres à recevoir les musiciens. La hauteur de « l'ensemble était de cent trente coudées. »

Voici comment Hérodien décrit le bûcher des apothéoses :

« A l'endroit le plus spacieux du champ de Mars, « on élève sur un plan quadrangulaire régulier, et « en forme d'édifice, une charpente qui n'est liée « que par un assemblage de bois d'une très-grande « dimension. On remplit l'intérieur de cet espace « de matières combustibles. L'extérieur est revêtu « d'étoffes d'or et décoré de statues d'ivoire, de « peintures diverses. Au-dessus de cette bâtisse, « s'élève un autre étage, semblable pour la forme « et les ornements, mais d'une moindre largeur; il « est percé d'arcades et de portes ouvertes. Sur ce- « lui-ci il y a un troisième et un quatrième étages « allant toujours en diminuant de circonférence « jusqu'au dernier (c'est à-dire le cinquième) qui « est le plus étroit de tous. On peut comparer la « forme de cette construction à celles des fanaux « appelés phares qui, dans les villes maritimes, « servent pendant la nuit à diriger les vaisseaux « par leur clarté, et à les conduire au port. »

Le bûcher romain est donc le calque fidèle du bûcher grec, et les monnaies antiques nous montrent qu'il était couronné par un quadrige ou des statues, comme celui d'Héphestion par les syrènes. Et si l'on doit ajouter foi aux descriptions de mausolées transmises par les historiens, on verra que par leur masse, leurs dimensions et leurs étages, ils ressem-

blent presque en tout point aux grands bûchers.

Ainsi, selon Pline, le mausolée d'Halicarnasse avait cent pieds de haut, et s'élevait sur un soubassement de quarante-cinq pieds de circuit. Un stylobate et une colonnade isolée composaient sa masse principale, haute de quarante pieds environ. Au-dessus, une autre masse pyramidale à vingt-quatre degrés égalait la hauteur de la colonnade. La plate-forme supérieure portait un quadrige en marbre. Le mausolée d'Auguste, d'après Strabon, formé de terrasses en étages, soutenues par un immense soubassement de marbre, était surmonté de la statue colossale de l'empereur. Le mausolée d'Adrien se rapproche encore davantage, par sa masse et ses détails, des bûchers d'apothéose représentés sur les médailles, et enfin le nom de *septizonium,* donné au mausolée de Septime-Sévère, indique, de la manière la plus claire, que ce dernier édifice était à sept étages.

Ces notices, que nous avons à dessein fort abrégées, pour éviter au lecteur l'ennui des descriptions architecturales, suffisent, il nous semble, pour prouver ce que nous avons avancé, à savoir que les monuments mortuaires des anciens recevaient leurs formes de l'architecture et non de la sculpture. Cela s'explique, du reste, par l'usage éminemment philosophique adopté par les Grecs et les Romains, de placer leurs tombeaux soit à l'entrée des villes, soit le long des chemins publics, soit sur le rivage de la mer, afin de présenter un profond et sérieux enseignement aux vivants. Et comme d'innombrables

éléments de destruction conspiraient sans cesse contre ces funèbres signaux, il fallut qu'ils cherchassent à leur donner toutes les garanties imaginables de solidité et de stabilité. L'architecture, on le comprend, pouvait les leur fournir bien mieux que la sculpture.

Le mausolée moderne n'emprunta que son nom à celui de l'antiquité, dont les conditions architecturales étaient en désharmonie avec la loi chrétienne qui admettait la cendre des fidèles dans l'intérieur des temples du Seigneur. Forcé de restreindre ses dimensions, il dut recourir à la sculpture, et, ne trouvant dans les œuvres païennes aucun modèle pour se guider, il dut aussi longtemps revêtir les formes les plus arbitraires. Au treizième siècle seulement se généralisa un certain type, dont la coutume d'exposer les morts en public inspira l'idée. Les plus vastes mausolées que l'Italie entassa pendant trois siècles dans ses églises ne sont que des copies plus ou moins amplifiées du lit funéraire sur lequel on étendait le cadavre, et que la vanité, qui se joue avec la mort elle-même, surmonta d'un riche baldaquin et entoura de somptueux candélabres, de précieux tableaux et de symboles où la variété ne le cédait qu'à la magnificence. Le mausolée d'une reine de Chypre, à Assise, celui du cardinal Gonsalvi, à Rome, et celui du pape Benoît XI, à Pérouse, offrent les premiers exemples de semblables compositions. Le tombeau de la reine de Chypre, attribué faussement peut-être à Fuccio par Vasari, date environ de la troisième décade du treizième siècle. Son

soubassement fort étendu porte une estrade surmontée d'un lit mortuaire, caché en partie par les rideaux du baldaquin que soulèvent deux petits anges. Le socle est occupé par de « nombreuses « statues, parmi lesquelles, nous a dit Vasari, on « remarque celle de la reine soutenue par un lion, « emblème de son courage et de sa magnanimité[1]. »

Le mausolée du cardinal Gonsalvi, par Giovanni Cosmate, et celui de Benoît XI, par Giovanni, de Pise, appartiennent l'un et l'autre au commencement du quatorzième siècle. Ils ne diffèrent du précédent que par quelques détails de peu d'importance, et retracent comme lui la scène exacte de l'exposition du mort. Cet usage se conserva jusqu'à l'époque où fut érigé, à Santa-Maria-Novella de Florence, le monument de la bienheureuse Villana, à propos duquel Vasari est tombé dans une erreur qu'il est de notre devoir de signaler. Trompé sans doute par la finesse de l'exécution, la grâce et le bon goût de l'ornement, il n'hésita pas à en faire honneur à Desiderio da Settignano, qui avait acquis la plus haute célébrité en ce genre. Mais la récente découverte du marché conclu pour cet ouvrage, l'an 1451, entre le procureur du couvent de Santa-Maria-Novella et Bernardo Rossellino, nous a révélé son véritable auteur, qui prend ainsi parmi les sculpteurs une place semblable à celle que son génie lui a value parmi les architectes. Desiderio, d'ailleurs, est assez riche de son propre fonds pour restituer,

[1] Voir tome Ier de notre traduction, pag. 124.

sans s'appauvrir, ce qui n'est point à lui. Son chef-d'œuvre, le tombeau de Marsuppini, n'est éclipsé que par celui d'Andrea Vendramin, qui clôt la série des grands mausolées du quinzième siècle. Personne, nous en sommes sûrs, ne nous contredira, lorsque nous affirmerons que, dans tous ces monuments, la sculpture seule joue un rôle, tant l'architecture y est insignifiante. Ce principe n'ayant jamais cessé de régner, comme chacun peut s'en convaincre en parcourant les recueils de Cicognara et de Seroux d'Agincourt, nous terminerons ici cet article déjà trop long pour son sujet, et nous nous dispenserons de citer, à l'appui de notre thèse, les mausolées de nos jours « chargés de figures allégoriques qui « écrasent de leurs marbres glacés des cendres moins « glacées qu'elles » (*Chateaubriand*).

NOTES.

(1) Settignano, petite bourgade située à deux milles environ de Florence, et habitée par des tailleurs de pierre, renferme une villa qui a appartenu à Michel-Ange Buonarroti.

(2) Le Baldinucci, Dec. I, part. I, sec 3, p. 41, affirme que Desiderio fut élève de Donatello.

(3) La maison des Gianfigliazzi est située le long de l'Arno, entre le pont de la Santa-Trinità et celui de la Carraia.

(4) Messer Gregorio et non Giorgio, père de Carlo Marsuppini, fut un excellent jurisconsulte, mais n'exerça jamais la charge de secrétaire de la république, comme le dit Vasari.

MINO DA FIESOLE,

SCULPTEUR.

Celui dont tous les efforts ne tendent qu'à imiter un maître dont il affectionne le mode de poser les figures, d'animer les têtes ou de jeter les draperies, produira, avec le temps et l'étude, des résultats qui peut-être pourront paraître semblables; mais, à coup sûr, il n'obtiendra jamais la perfection. Que l'on prenne la nature pour modèle, que par une longue pratique on se crée un style, on trouvera constamment l'imitation de la nature, rien de mieux; mais si on se borne à reproduire la manière d'un autre, on se condamne à toujours demeurer en arrière. On a beau s'approcher de la nature, on ne la saisit jamais complètement; on a beau choisir ses plus belles parties, on n'égale jamais l'harmonie de son ensemble : ainsi, un servile copiste, tout en suivant son maître d'aussi près que possible, n'arrive jamais à la hauteur où celui-ci s'est placé. Que d'artistes, hélas! ont abandonné la nature pour jouer le triste rôle de contrefacteurs! Quelle sanglante injure pour leur génie! Si, au contraire, ils

se fussent livrés à l'étude de la nature, n'auraient-ils pas pris un large et brillant essor? Ces reproches peuvent s'appliquer à Mino da Fiesole. Assez heureusement organisé pour faire tout ce qu'il aurait voulu, ce sculpteur se laissa séduire par la manière gracieuse de Desiderio da Settignano, qui lui sembla supérieure à la nature qu'aussitôt il tint en mépris; c'est pourquoi tous ses ouvrages ont un cachet de grâce superficielle plutôt que de science profonde.

Mino, fils de Giovanni, naquit sur le mont de Fiesole, ville située non loin de Florence. Il fut placé auprès du jeune et habile sculpteur Desiderio da Settignano, pour apprendre l'art de tailler les pierres; mais, en même temps, il s'exerça à modeler en terre les sculptures de son maître. Desiderio, frappé de la fidélité de ces copies, pour l'encourager, le mit à travailler sur ses propres blocs. Il fut récompensé par les progrès rapides et la reconnaissance de son élève, qui appréciait vivement les soins qu'il mettait à lui dévoiler les secrets du métier. Mino était donc sur le point de devenir tout à fait habile, lorsque, pour son malheur, Desiderio mourut. Désespéré de cette perte, il quitta Florence, et se rendit à Rome, où il fut employé par des sculpteurs qui travaillaient alors à ces tombeaux de cardinaux qui, après avoir longtemps orné l'église de Saint-Pierre, ont été jetés à terre pour permettre de construire la nouvelle basilique. Mino ne tarda pas à voir son talent apprécié. Le cardinal Guglielmo Destovilla, auquel sa manière plaisait, le chargea d'élever, à Santa-Maria-Maggiore, l'autel où se trouve

le corps de saint Jérôme, et de l'orner de bas-reliefs représentant divers traits de la vie de ce bienheureux. Mino introduisit le portrait du cardinal dans ces compositions, qu'il mena à bonne fin. Il enrichit ensuite d'armoiries le palais que, par l'ordre de Paul II, on bâtissait à San-Marco, et il eut à exécuter le mausolée de ce pontife, qui ne tarda pas à mourir. Deux années lui suffirent pour achever ce monument, qui fut à cette époque regardé comme le plus riche en figures et en ornements que l'on eût jamais vu. Renversé par Bramante, il était depuis maintes années enseveli sous les décombres, lorsque, l'an 1547, des Vénitiens le rétablirent près de la chapelle du pape Innocent.

Quelques personnes attribuent ce tombeau à Mino del Reame; mais c'est à tort : il est indubitablement dû au ciseau de Mino da Fiesole. A la vérité, Mino del Reame est l'auteur de plusieurs figurines du soubassement. On affirme encore qu'il s'appelait Dino, et non Mino. Mais revenons au nôtre. Dès qu'il eut terminé, à la Minerva, un mausolée sur lequel on voit la statue de Francesco Tornabuoni, et différents travaux qui consolidèrent sa réputation, il retourna, muni d'une bonne somme d'argent, à Fiesole, où il se maria. A peine était-il arrivé dans cette ville, qu'il y fit, pour les religieuses delle Murate, avec tout le soin dont il était capable, un tabernacle de marbre, en demi-relief, qui devait renfermer le Saint-Sacrement. Il ne l'avait pas encore mis en place lorsque les religieuses de Sant'-Ambruogio lui confièrent le soin d'exécuter un

autre tabernacle plus richement orné, dans lequel elles voulaient déposer la relique du miracle du Saint-Sacrement (1). Mino les satisfit si bien, qu'elles lui donnèrent tout ce qu'il demanda pour le prix de son ouvrage.

A la prière de Messer Diotisalvi Neroni, il entreprit un petit bas-relief représentant la Vierge et son Fils entre saint Laurent et saint Léonard. Ce morceau était destiné aux prêtres ou au chapitre de San-Lorenzo; mais il est resté dans la sacristie de l'abbaye de Florence. Pour ces moines, Mino sculpta en relief une Madone et l'enfant Jésus, dans un cadre circulaire en marbre qui fut placé au-dessus de la porte principale de l'église.

Il fit ensuite le tombeau du magnifique Messer Bernardo, chevalier de' Giugni, qui, par ses vertus, mérita que ses frères rendissent cet hommage à sa mémoire. Ce tombeau, surmonté de la statue de Messer Bernardo, est accompagné d'une figure de la Justice, qui rappellerait complètement la manière de Desiderio, si ses draperies n'étaient pas mesquinement attaquées. On le voit dans l'abbaye de Florence, dont l'abbé et les moines, en reconnaissance des biens et des priviléges qu'ils avaient reçus du comte Ugo, fils du marquis Hubert de Magdebourg, commandèrent à Mino d'élever, en l'honneur de ce seigneur, un superbe mausolée en marbre de Carrare. Ce fut le chef-d'œuvre de notre artiste. Quelques enfants qui soutiennent les armes du comte ont une grâce ravissante. La statue du comte et une figure de la Charité, environnée d'enfants,

sont d'une exécution très-soignée. On peut en dire autant d'une Madone et d'un enfant Jésus que Mino s'efforça de traiter dans la manière de Desiderio. Certes, il aurait été loin s'il se fût un peu préoccupé de l'étude de la nature. Ce mausolée coûta seize cents livres, et fut achevé l'an 1481. Mino, bientôt après, fit celui de Leonardo Salutati, évêque de Fiesole, dans une chapelle de l'évêché. Il y représenta ce prélat d'après nature, revêtu de ses habits sacerdotaux. Il sculpta en marbre, pour le même évêque, une tête de Christ de grandeur naturelle, qui fut léguée à l'hôpital degl' Innocenti. Le révérend don Vincenzio Borghini, amateur passionné des beaux-arts, la conserve aujourd'hui parmi ses morceaux les plus précieux.

Dans la paroisse de Prato, Mino laissa une chaire entièrement en marbre, qui repose sur des ornements de son invention, au coin du chœur, presque au milieu de l'église. Il la décora de sujets en bas-reliefs, tirés de la vie de la Vierge, et si bien assemblés qu'on les croirait taillés dans un seul bloc.

On doit encore au ciseau de Mino le portrait de Pierre de Médicis et celui de sa femme. Ces deux bustes sont très-ressemblants. Pendant plusieurs années, ils ont demeuré au-dessus de deux portes de la chambre de Pierre, dans le palais Médicis; depuis, ils ont été transportés, avec une foule d'autres images d'hommes célèbres de la même famille, dans la galerie du duc Cosme.

Mino est également l'auteur de la Madone en marbre qui est aujourd'hui dans la salle de la cor-

poration des fabricants. Il envoya à Pérouse, à Messer Baglione Ribi, un tabernacle entre un saint Jean et un saint Jérôme en demi-relief, qui fut placé à San-Piero, dans la chapelle del Sagramento. Enfin la cathédrale de Volterre possède de lui le tabernacle du Saint-Sacrement et les deux anges qui l'accompagnent. Cet ouvrage a obtenu les suffrages de tous les artistes.

Mino ayant voulu, un jour, remuer, sans aucun aide, certaines pierres fort pesantes, se fatigua de telle sorte qu'il gagna une pleurésie dont il mourut. Il fut honorablement enseveli, l'an 1486, par ses amis et ses parents, dans le cloître de Fiesole. Je conserve son portrait dans mon recueil, mais l'auteur m'en est inconnu. Il me fut donné, avec quelques beaux dessins exécutés à la mine de plomb, par Mino lui-même (2).

Nous nous associons de tout cœur à l'indignation que Vasari professe contre ces artistes, si l'on doit leur conserver ce nom, qui jouent le triste rôle de contrefacteurs, de serviles copistes. Mais nous ne saurions consentir à ranger avec lui, dans cette catégorie, Mino da Fiesole, l'un des hommes les plus méritants du quinzième siècle, et nous repoussons de toutes nos forces les reproches immérités qu'il lui adresse. Mino imita mais ne copia pas Desiderio da Settignano. Or, entre imiter et copier, la différence est énorme.

L'imitation n'exclut ni l'originalité, ni l'invention. L'idée de copie est inséparablement liée à celle d'une lourde et stérile banalité. Titien fut l'imitateur du Giorgione, Jules Romain de Raphaël, Ribeira du Caravage et du Corrège, Jordaens de Rubens; eh bien! osera-t-on en conclure que ces hommes ne sont ni originaux, ni inventeurs? Il est des imitations qui mettent en jeu toutes les facultés du sentiment et du génie, et qui équivalent à des créations. Il est des assimilations qui, heureusement élaborées, sont de véritables inventions. On peut battre le même sentier que les autres, sans pour cela se traîner sur leurs traces, sans pour cela ne poser le pied que sur l'empreinte de leurs pas. Enfin on peut imiter l'esprit des œuvres des autres, sans pour cela en copier la lettre.

NOTES.

(1) Le miracle que rappelle ici Vasari est longuement raconté par le Villani, lib. VI, cap. 8. — On peut le faire connaître en peu de mots : Un prêtre, ayant quelques doutes sur la transubstantiation, vit l'hostie consacrée se changer en chair.

(2) « Peu de temps après la mort de Mino, » dit Vasari dans sa première édition, « on lui fit cette épitaphe : »

Desiderando al pari
Di Desiderio andar nella bell' arte,
Mi trovai tra que' rari
A cui voglie sì belle il ciel comparte.

LORENZO COSTA,

PEINTRE FERRARAIS.

Les arts du dessin ont toujours été plus cultivés en Toscane que dans toutes les autres provinces de l'Italie, nous dirons même de l'Europe. Néanmoins ces divers pays n'ont jamais cessé de posséder quelque précieux et éminent génie. C'est un fait déjà démontré par plusieurs biographies, et dont la suite de cet ouvrage fournira des preuves encore plus nombreuses. Un artiste ne peut ni percer aussi vite, ni aller aussi loin dans les villes où l'étude est tenue en maigre estime que dans celles où elle est en honneur. Mais si un ou deux hommes donnent l'exemple, vous voyez aussitôt surgir une foule de nobles athlètes, jaloux d'acquérir une juste renommée et de contribuer à la gloire de leur patrie.

Lorenzo Costa, de Ferrare (1), était doué d'heureuses dispositions pour la peinture. Les éloges qu'il entendait prodiguer à Fra Filippo, à Benozzo, et à d'autres Toscans, lui inspirèrent le désir de connaître leurs œuvres. Il se rendit donc à Florence et y séjourna plusieurs mois qu'il employa à imiter

ces maîtres et surtout à travailler d'après nature. Ces études lui furent très-profitables, bien qu'il conservât toujours un peu de raideur et de sécheresse dans sa manière.

De retour à Ferrare, Lorenzo décora tout le chœur de l'église de San-Domenico, où l'on reconnaît l'application et la conscience qu'il apportait à l'exercice de son art. On voit de lui, dans la galerie du duc de Ferrare, des portraits très-ressemblants, et chez différents gentilshommes beaucoup de tableaux que l'on conserve avec vénération.

A San-Domenico de Ravenne, dans la chapelle de San-Bastiano, il laissa un tableau à l'huile et plusieurs fresques très-estimées.

Il alla ensuite à Bologne où il fit un saint Sébastien percé de flèches, qui fut la meilleure peinture en détrempe que l'on eût jamais vue dans cette ville. Il est également auteur du saint Jérôme de la chapelle des Castelli, et du saint Vincent de celle des Grifoni. Le gradin de cette dernière figure fut exécuté par un de ses élèves qui le surpassa de beaucoup, comme nous le dirons en son lieu. Dans la chapelle des Rossi, de la même église, Lorenzo peignit la Vierge, saint Jacques, saint Georges, saint Sébastien et saint Jérôme. C'est là, sans contredit, son chef-d'œuvre.

Bientôt après, Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue, l'ayant appelé à son service, il orna une chambre du palais de San-Sebastiano de peintures partie à la gouache, partie à l'huile. La première représente la marquise Isabella en compagnie de

dames qui se livrent aux plaisirs de la musique; la seconde, la déesse Latone qui, selon la fable, change des paysans en grenouilles; la troisième, le marquis Francesco conduit par Hercule, à travers le sentier de la vertu, jusqu'au sommet d'une montagne consacrée à l'éternité; la quatrième, le même marquis, tenant un bâton de commandement, et élevé sur un piédestal autour duquel se tiennent une foule de serviteurs portant des étendards, et de seigneurs parmi lesquels se trouvent quantité de portraits d'après nature.

A chaque extrémité de la grande salle où sont aujourd'hui les Triomphes du Mantegna, Lorenzo fit encore deux tableaux. L'un, qui est à la gouache, renferme des personnages nus offrant un sacrifice à Hercule, les portraits du marquis et de ses trois fils, Federigo, Ercole et Ferrante, et ceux de plusieurs dames de haute distinction. L'autre, qui est à l'huile, fut entrepris longtemps après le premier. C'est un des derniers ouvrages de notre artiste. On y voit le marquis Federigo armé du bâton de général de la sainte Église, et accompagné de seigneurs peints d'après nature.

A Bologne, dans le palais de Messer Giovanni Bentivoglio, Lorenzo fut employé, avec d'autres maîtres, à décorer quelques chambres dont nous ne nous occuperons point davantage, attendu que ce palais a été détruit. De tous les travaux exécutés par Lorenzo pour les Bentivogli, il ne reste que ses deux beaux Triomphes de la chapelle de San-Jacopo qui lui avaient été commandés par Messer Giovanni.

L'an 1497, Jacopo Chedini le chargea de peindre, dans une chapelle de San-Giovanni-in-Monte, la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint Augustin et d'autres saints. A San-Francesco, il laissa une Nativité dans laquelle il introduisit un saint Jacques et un saint Antoine de Padoue (2). A San-Piero, il commença pour Domenico Garganelli une belle chapelle; mais, par je ne sais quelle raison, à peine eut-il achevé quelques figures, qu'il l'abandonna. Outre les travaux dont nous avons parlé plus haut, il représenta, à San-Salvestro de Mantoue, la Vierge, ayant d'un côté saint Silvestre qui lui recommande le peuple mantouan, et de l'autre côté, saint Sébastien, saint Paul, sainte Élisabeth et saint Jérôme. Ce tableau fut placé à San-Salvestro, après la mort de Lorenzo, qui voulait avoir dans cette église une sépulture particulière pour lui et ses descendants. Nous passerons sous silence ses autres peintures : il nous suffit d'avoir mentionné les meilleures.

Son portrait m'a été donné, à Mantoue, par Fermo Ghisoni, peintre de mérite, qui l'attribue au Costa lui-même (3).

Lorenzo Costa dessinait correctement, comme le prouvent un saint Jérôme en clair-obscur, et un Jugement de Salomon, exécuté à la plume sur parchemin, que nous conservons dans notre recueil.

Il eut pour élèves Ercole, de Ferrare, son compatriote, dont nous allons écrire la vie, et Lodovico Malmo, de la même ville. Ce dernier laissa de nombreux ouvrages dans sa patrie et ailleurs; mais son chef-d'œuvre est la Dispute du Christ avec les doc-

teurs. Ce tableau est dans une chapelle voisine de la porte principale de l'église de San-Francesco, à Bologne.

Lorenzo Costa enseigna encore les principes de son art au vieux Dosso, de Ferrare, dont les travaux attireront plus tard notre attention.

Voilà tout ce que nous avons pu recueillir sur la vie et les ouvrages de Lorenzo Costa, de Ferrare (4).

Mantoue, Bologne, Florence disputent à Ferrare l'honneur d'avoir formé le peintre Lorenzo Costa. Chacune de ces trois villes s'obstine à l'attacher à son école. Mantoue prétend lui avoir donné pour maître le Mantegna; Bologne, le Francia ; Florence, Fra Filippo Lippi ou Benozzo. Mais Lorenzo ne se rendit à Mantoue que longtemps après la mort de Mantegna, et sa réputation, qui l'y fit appeler par le marquis Francesco Gonzaga, reposait sur un talent déjà accompli et qui ne pouvait plus subir aucune modification importante et sérieuse. Lorsque Lorenzo eut à compléter le fameux Triomphe de César, « auquel, » écrit l'Equicola, historien national de ce pays, « il ajouta toute la pompe qui devait « suivre le triomphateur, et, de plus, les specta- « teurs qui y manquaient, » il s'appropria sans doute la manière du Mantegna, mais il l'abandonna aussitôt, il redevint lui-même dans les six tableaux

où il représenta les Gonzaga et quelques sujets mythologiques. Bologne n'a pas plus de droits à réclamer Lorenzo, bien qu'il paraisse l'y avoir autorisée en écrivant au bas du portrait de Giovanni Bentivoglio : *L. Costa Franciæ discipulus*. Nous admettons que cette inscription ne soit pas d'une autre main que la sienne, sorte de supercherie dont il ne serait pas cependant difficile de citer une foule d'exemples ; mais, s'il l'y plaça, ce ne fut que par une adroite spéculation, afin de se procurer un plus grand crédit en se montrant sous le patronage d'un maître qui, suivant Malvasia, « fut considéré et célébré comme « le premier homme de son siècle, » et qui, selon Vasari, « était regardé comme un Dieu. » L'histoire rapporte quantité de traits semblables. Ainsi Agostino Tassi, disciple du Flamand Paul Bril, obtint une brillante fortune en persuadant qu'il appartenait à l'école des Carraches ; ainsi, de nos jours, combien d'artistes ne se sont-ils pas fait passer pour élèves de David, qu'ils n'avaient aperçu de leur vie. D'un autre côté, peut-être Lorenzo, poussé par un sentiment plus noble et plus désintéressé, voulut-il seulement témoigner au Francia son profond respect, en le proclamant son maître. Quoi qu'il en soit, il est certain que Lorenzo ne vint à Bologne que dans un âge assez avancé, et après avoir exécuté quantité de tableaux à l'huile et de fresques à Ferrare, à Ravenne et dans d'autres villes. Découvre-t-on au moins quelque ressemblance entre ses peintures et celles du Francia? Non, tout au contraire. Ses personnages sont moins sveltes, ses têtes ont un

caractère plus accentué et plus expressif, son coloris est plus énergique, ses fonds d'architecture sont plus riches et plus variés, sa perspective est plus savante et mieux entendue. Maintenant, si nous suivons Lorenzo à Florence, nous voyons, à la vérité, qu'il y séjourna plusieurs mois pour étudier la manière de Fra Filippo et de Benozzo; mais il ne faut pas oublier qu'il employa surtout ce temps à travailler d'après nature, ainsi que le remarque Vasari. En présence de ces diverses prétentions, Ferrare, patrie de Lorenzo, peut, il nous semble, le revendiquer à bon droit. Elle était bien en mesure d'ailleurs de lui fournir tous les éléments qu'il féconda et propagea ensuite avec tant de bonheur. Déjà dans son sein s'était élevée une génération d'hommes forts dont les enseignements avaient même pénétré dans les autres écoles. Galasso était allé communiquer sa science à Bologne; Antonio, à Urbin et à Città-di-Castello; Stefano, à Padoue. Si, dans les galeries et les églises de Bologne, Lorenzo se tient dignement à côté du Francia; si, dans les palais de Mantoue, il réussit encore à briller, malgré le voisinage du Mantegna, cela ne peut-il s'expliquer que par les prétendus emprunts qu'il aurait faits à ces deux illustres chefs? Enfin, si Lorenzo n'eût point trouvé en lui-même, non-seulement des qualités brillantes, mais de plus originales, lui aurait-il été permis d'être, à Ferrare, « ce que furent les Bellini à « Venise, et le Francia à Bologne, le fondateur d'une « grande école, l'instituteur de jeunes peintres dont « les uns rivalisèrent avec les plus habiles maîtres du

« quinzième siècle, et les autres figurèrent avec éclat « dans les fastes du siècle d'or? » (*Lanzi*).

NOTES.

(1) Page 247 des *Minervalia* de Gio. Antonio Bumaldo, on lit : « Laurentius Costa, pictor celeberrimus, patre Ferrariense natus, « Bononiæ. »

(2) Le Macini, part. I, p. 116, dit que ce tableau représente la Vierge, saint Jérôme et saint Antoine de Padoue. Il ajoute qu'il fut placé dans la chapelle Ranazzi. D'un autre côté, l'académicien Ascoso, dans la quatrième édition de ses *Pitture di Bologna*, affirme que le même tableau représentait la Vierge, l'enfant Jésus, saint Paul, saint François, etc., et au-dessus un Christ mort avec deux anges.

(3) Le Mantouan Ghisoni fut élève de Jules Romain, qui se servit de lui dans un grand nombre d'ouvrages.

(4) Voyez ce que le Malvasia a écrit sur Lorenzo Costa, part. II, p. 58 de la *Felsina pittrice*.

ERCOLE,

PEINTRE FERRARAIS.

Ercole, de Ferrare, jouissait d'un haut crédit longtemps avant la mort de son maître Lorenzo Costa, auquel il donna des preuves frappantes de son attachement en rejetant tous les avantages brillants qu'on lui proposait pour le séparer de lui. Nous devons louer Ercole de cet acte de noble reconnaissance, d'autant plus que les hommes de nos jours nous offrent rarement de semblables exemples. Jamais il ne cessa de préférer à ses propres intérêts ceux de Lorenzo, qu'il traita toujours comme un frère, comme un père.

Ercole était meilleur dessinateur que le Costa : il peignit en détrempe, sur le gradin du tableau que celui-ci a laissé à San-Petronio, dans la chapelle de San-Vincenzio, plusieurs sujets en petite proportion, qui se distinguent par une si belle et si bonne manière, qu'il est presque impossible de rien voir de mieux. Ce gradin fut achevé en même temps que le tableau du Costa qui est loin d'être aussi parfait.

Après la mort de son maître, Ercole fut chargé

par Domenico Garganelli de terminer la chapelle de San-Petronio commencée par Lorenzo, comme nous l'avons dit ailleurs. Domenico s'engagea à lui donner, pour ce travail, quatre ducats par mois, à le défrayer, ainsi que son apprenti, et à lui payer toutes les couleurs dont il aurait besoin. Ercole conduisit heureusement à fin ce travail, dans lequel il se montra bien supérieur à son maître, tant par le dessin et le coloris que par l'invention. D'un côté de la chapelle, il représenta le Crucifiement de Jésus-Christ. Déjà la vie a quitté le corps du Messie, un tumulte extraordinaire règne parmi les Juifs qui sont accourus pour assister à son supplice. Chacune des nombreuses figures qui entrent dans cette composition offre un type particulier; on reconnaît qu'Ercole se fit une loi de ne pas y introduire une seule tête qui ressemblât à une autre. Certains personnages, brisés de douleur, prouvent encore qu'il ne négligea rien pour arriver à l'imitation vraie de la nature. La Vierge évanouie excite une profonde compassion; mais le désespoir des Maries est presque inimaginable. Parmi les autres choses notables que renferme cette peinture, nous citerons un Longin monté sur un cheval décharné, qui se présente en raccourci et qui a un relief merveilleux; sur les traits du saint on découvre en même temps l'impiété cruelle qui le poussa à percer de sa lance le flanc du Christ et les remords qui suivent sa conversion. On admire également l'étrangeté des attitudes et l'originalité des costumes de ces soldats qui tirent au sort les vêtements du Christ. Et comme Ercole se

plaisait à attaquer les difficultés des raccourcis, il plaça dans ce tableau un cheval qui, en se cabrant, vient tellement en avant, qu'on le croirait en relief. Le soldat qui le guide emploie toutes ses forces pour retenir une bannière agitée par le vent. On remarque aussi un saint Jean qui s'enfuit, enveloppé dans de longues draperies. Tous les soldats sont parfaitement représentés. Leurs mouvements sont les plus naturels et les plus vrais que l'on eût jamais vus jusqu'alors. Il serait difficile de faire mieux; c'est pourquoi nous sommes fondés à dire qu'Ercole avait une rare intelligence de son art, et n'épargnait aucune fatigue pour parvenir à son but.

En face de ce Crucifiement de Jésus, de l'autre côté de la chapelle, il peignit la Mort de la Vierge. Parmi les apôtres qui entourent le corps de Marie, il y a six portraits qui, assure-t-on, sont d'une ressemblance et d'une vérité frappantes. Ercole introduisit dans cette composition son propre portrait et celui du maître de la chapelle, Domenico Garganelli qui, dès qu'il fut achevé, donna mille livres à notre artiste, pour lui témoigner sa satisfaction. On prétend qu'Ercole employa sept années à exécuter ces tableaux à fresque, et cinq autres à les retoucher à sec. Il est vrai que cela ne l'empêcha point de s'occuper d'autres ouvrages; ainsi il décora, comme l'on sait, de trois sujets tirés de la Passion du Christ, le gradin du maître-autel de San-Giovanni-in-Monte.

Ercole, par son caractère excentrique et par son refus constant de laisser pénétrer dans l'enceinte de

ses travaux, s'attira la haine des peintres bolonais, qui ont toujours détesté les étrangers, et qui même se font parfois une guerre acharnée entre eux. Du reste, il faut l'avouer, la haine et l'envie sont, pour ainsi dire, les vices favoris des artistes de tous les pays. Quelques peintres bolonais s'entendirent donc un jour avec un charpentier qui les cacha dans l'église. Aussitôt que la nuit fut venue, ils forcèrent la porte de la chapelle où travaillait Ercole, et, non contents d'avoir vu ses tableaux, ce qui devait leur suffire, ils dérobèrent tous ses cartons, ses croquis et ses dessins. Indigné, Ercole n'eut pas plus tôt terminé ses peintures, qu'il s'éloigna de Bologne. Il emmena avec lui Duca Tagliapetra, sculpteur renommé, auquel on doit les magnifiques fenêtres du palais du duc de Ferrare et ces beaux feuillages en marbre qui ornent la balustrade de la chapelle de San-Petronio. Ercole, dégoûté des voyages, se fixa, avec son ami Duca, à Ferrare, où son pinceau eut largement à s'exercer.

Ercole aimait le vin avec passion. Ses excès souvent répétés abrégèrent sa vie. Il était parvenu jusqu'à l'âge de quarante ans sans aucune maladie, lorsqu'un beau matin il mourut de la goutte (1).

Son élève Guido, peintre bolonais, fit à fresque, l'an 1491, comme l'indique l'inscription qu'il laissa sous le portique de San-Piero, à Bologne, un Crucifix avec les Maries, les larrons, les chevaux, et d'autres figures qui ne manquent pas de mérite. Ambitieux d'acquérir la même gloire qu'Ercole, il se livra à un travail si pénible et se soumit à tant de

privations, qu'il mourut à l'âge de trente-cinq ans. S'il eût étudié son art dès son enfance, comme il le fit à dix-huit ans, non-seulement il aurait facilement égalé son maître, mais il l'aurait encore laissé bien loin derrière lui.

Nous conservons, dans notre recueil, des dessins d'Ercole et de Guido qui se distinguent par une bonne manière et une exécution aussi correcte que gracieuse.

La modestie d'Ercole poussée jusqu'à la faiblesse, l'injuste défiance de ses forces, et l'attachement extrême qu'il professa pour son maître Lorenzo Costa, et qui lui fit rejeter, ainsi que le rapporte notre auteur, tous les avantages brillants qu'on lui proposa pour le séparer de lui, nuisirent sans doute beaucoup à sa célébrité, qui est loin d'égaler son mérite. Vasari lui-même, qui vivait de son temps, tout en donnant une assez complète énumération de ses œuvres, semble avoir ignoré son nom patronymique de Grandi que l'on a découvert récemment par un pur effet du hasard. La rareté de ses peintures, causée par le soin extraordinaire qu'il leur consacrait, n'est peut-être pas non plus étrangère à la maigre part de renommée qu'il a obtenue de nos jours. Joignez à cela la sotte et déplorable vanité des amateurs et les sales spéculations des marchands d'œuvres d'art, qui ont souvent

substitué, sur ses tableaux, le nom d'un autre peintre au sien, comme, par exemple, celui du Mantegna qu'ils ont appliqué à sa Femme adultère du palais Pitti, et vous vous rendrez facilement compte de l'obscurité où est enseveli ce consciencieux travailleur. Cependant Ercole Grandi fut tenu en haute estime par ses contemporains qui, à maintes reprises, l'employèrent de préférence au Costa, au-dessus duquel Vasari, l'on s'en souvient, n'hésite pas à le mettre. De même que tous les hommes de son siècle, il était possédé de l'ambition de faire progresser l'art. Les douze années, dont il passa une partie à peindre et l'autre à retoucher à sec les fresques de la chapelle Garganelli, témoignent de ses efforts, et les éloges de l'Albane, qui compare ce chef-d'œuvre à ceux du Mantegna et du Pérugin, attestent son succès. Pourquoi donc la postérité a-t-elle traité Ercole avec si peu de faveur, nous pouvons dire avec tant d'injustice? Songeant aux rares productions de ce timide ouvrier, aurait-elle jugé que la qualité ne vaut pas la quantité?

NOTE.

(1) Le P. Orlandi, dans son *Abecedario pittorico*, nous apprend qu'Ercole appartenait à la famille Grandi. Il ajoute qu'il mourut l'an 1480.

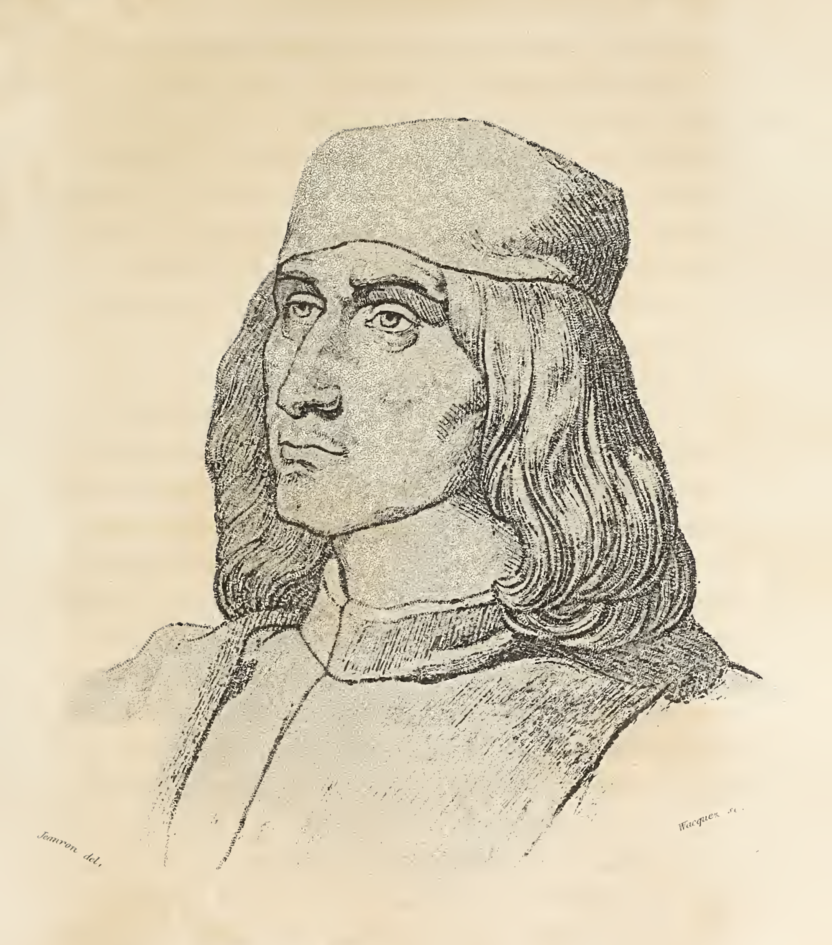
JACOPO, GIOVANNI ET GENTILE BELLINI,

PEINTRES VÉNITIENS.

Le talent, si bas placé que paraisse souvent son point de départ, élève peu à peu son vol et ne s'arrête jamais qu'après avoir atteint les dernières limites de la gloire. Ainsi les Bellini, d'abord humbles et chétifs, prirent ensuite, grâce à la peinture, l'essor le plus large et le plus hardi.

Jacopo Bellini, disciple de Gentile da Fabriano, malgré tous ses efforts, ne vint en crédit à Venise qu'après le départ de ce Domenico qui confia le secret de la peinture à l'huile à Andrea dal Castagno. Dès qu'il fut délivré de ce rival, son talent et sa réputation s'accrurent de telle sorte, qu'il fut regardé comme le plus grand peintre de la ville.

Jacopo voulut que l'éclat que son nom devait à la peinture fût non-seulement conservé, mais encore augmenté par ses deux fils qui, du reste, étaient doués des plus heureuses dispositions. L'un fut Giovanni, et l'autre Gentile (1), auquel Jacopo donna ce nom en mémoire de son maître Gentile da Fabriano, qui avait été pour lui comme un second



GIOVANNI BELLINI.

père. Jacopo leur enseigna lui-même avec soin les principes du dessin; mais il ne tarda pas, à sa grande joie, à se voir dépassé par ses jeunes élèves. Il les excitait souvent à imiter l'exemple des Toscans, qui, poussés par une noble émulation, cherchaient à vaincre les athlètes qui les avaient précédés dans la lice. « Ainsi, disait-il, il faut que Giovanni me sur-« passe, que Gentile l'emporte sur Giovanni et sur « moi, et que Gentile, à son tour, soit laissé en « arrière par ceux qui viendront après lui. »

Les premiers ouvrages qui mirent Jacopo en réputation furent les portraits de Giorgio Cornaro et de Catherine, reine de Chypre; une Passion du Christ qu'il envoya à Vérone, et dans laquelle il introduisit son propre portrait; et une Histoire de la croix qui, dit-on, est aujourd'hui dans l'école de San-Giovanni-Evangelista. Tous ces tableaux et beaucoup d'autres encore furent peints par Jacopo, avec l'aide de ses fils. Le dernier est sur toile, selon l'usage des Vénitiens qui rarement se servaient, comme les artistes étrangers, de panneaux en bois d'aubier ou d'ypréau, que l'on préfère aux autres, parce qu'ils présentent le plus de solidité. Mais à Venise on ne fait point de panneaux, ou si par hasard on en fait, on n'emploie que le sapin que l'Adige amène en abondance de l'Allemagne, sans parler de celui que fournit l'Esclavonie. Ainsi, on a coutume à Venise de peindre sur toile, soit parce qu'elle ne peut se fendre et se vermouler, soit parce qu'elle se prête à toutes les dimensions, soit enfin parce que les tableaux sur toile peuvent être

transportés au loin sans difficultés et sans dépense.

Jacopo et Gentile firent donc, comme nous l'avons dit plus haut, leurs premiers ouvrages sur toile. A l'Histoire de la croix, Gentile ajouta sept ou huit tableaux où il figura le Miracle de la croix du Christ qui, par je ne sais quel accident, étant tombée du pont de la Paglia dans le canal, ne put être prise que par le gardien de l'école de San-Giovanni-Evangelista, qui, de tous les fidèles qui se jetèrent à l'eau pour obtenir cet honneur, en fut seul jugé digne par le ciel. Gentile, en retraçant cet événement, représenta les édifices qui bordent le canal, le pont de la Paglia, la place de San-Marco et une longue procession d'hommes et de femmes marchant derrière le clergé. Cette peinture dut coûter un énorme travail à Gentile, car elle renferme une multitude de personnages et de portraits d'après nature, et, entre autres, ceux de presque tous les membres de la confrérie de San-Giovanni-Evangelista. En outre, Gentile peignit l'Exaltation de cette croix, tableau qui ne lui valut pas moins d'éloges que les autres.

Quelque temps après, Jacopo se sépara de ses fils, dont chacun alla de son côté se livrer à ses études. Mais je ne parlerai plus de Jacopo, tant parce que ses œuvres s'effacent devant celles de ses enfants, que parce qu'étant mort bientôt après les avoir quittés, il me semble plus utile de ne m'occuper que de Giovanni et de Gentile. Il est bon de noter ici en passant que ces deux artistes, tout en vivant éloignés l'un de l'autre, ne cessèrent jamais de se porter une vive affection et de se donner ré-

ciproquement des éloges d'autant plus sincères que chacun d'eux se faisait inférieur à son frère. Ils cherchaient ainsi modestement à se vaincre en bonté et en courtoisie, non moins qu'en talent.

Les premières productions de Giovanni furent plusieurs portraits qui plurent beaucoup, et particulièrement celui du doge Loredano, que diverses personnes prétendent n'être autre que celui de Giovanni Mozzenigo, frère de ce Pietro qui fut doge bien longtemps avant Loredano. Giovanni fit ensuite, dans l'église de San-Giovanni, sur l'autel de Sainte-Catherine de Sienne, un immense tableau où l'on voit la Vierge assise avec son Fils, saint Dominique, saint Jérôme, sainte Catherine, sainte Ursule et deux autres vierges. Aux pieds de la madone, trois petits enfants debout chantent devant un livre. Le portique d'un riche édifice couvre la partie supérieure de cette composition, que l'on comptait parmi les meilleures que Venise possédait alors. Dans l'église de San-Giobbe, sur l'autel dédié à ce saint, Giovanni peignit la Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Job, saint Sébastien, saint Dominique, saint François, saint Jean, saint Augustin et trois petits enfants qui jouent de divers instruments. Ce morceau, d'un dessin correct et d'un beau coloris, a été et est encore justement admiré.

Les Vénitiens, ayant reconnu le mérite de nos artistes, pensèrent que, pour profiter dignement de leur talent, il serait bon de les charger de représenter, dans la salle du grand conseil, les actions les plus glorieuses de leurs concitoyens, afin que ces

nobles images pussent récréer et instruire en même temps la postérité. Ce travail fut donc confié aux soins de Giovanni et de Gentile, qui, chaque jour, faisaient de nouveaux progrès. Mais nous devons rappeler ici qu'Antonio de Venise, comme nous l'avons dit dans sa vie, avait long-temps auparavant commencé à décorer cette salle, et y avait même achevé une vaste page, lorsqu'il fut forcé, par la méchanceté de ses envieux, de s'éloigner et de ne pas donner autrement suite à cette honorable entreprise. Gentile obtint d'exécuter cet ouvrage, non à fresque, mais sur toile, soit parce qu'il était moins habile fresquiste, soit pour toute autre raison. Il débuta par représenter le pape, devant l'église de San-Marco, remettant au doge le cierge bénit qu'il devait porter dans les processions solennelles qui allaient avoir lieu. Le Saint-Père, couvert de ses habits pontificaux, est accompagné de ses prélats, et le doge, de ses sénateurs. Dans un autre tableau, divisé en deux compartiments et rempli de portraits d'après nature et de beaux édifices en perspective, Gentile figura, d'un côté, l'empereur Barberousse recevant les ambassadeurs de Venise, et, de l'autre côté, le même empereur se préparant à la guerre. Le tableau suivant montre le pape exhortant le doge et la noblesse vénitienne à armer à frais communs trente galères contre Frédéric Barberousse. La façade de San-Marco s'élève derrière le pape en rochet et assis sur son trône, à l'entour duquel se tiennent le doge et les sénateurs. Près de la mer est une innombrable multitude d'hommes. Puis, on voit le

pape debout donnant sa bénédiction au doge, couvert de ses armes, environné de soldats et suivi d'une longue file de gentilshommes. Ce tableau, qui renferme encore le palais et l'église de San-Marco, est une des meilleures productions de Gentile. Néanmoins, il paraît moins riche d'invention que celui de la Bataille navale qui vient ensuite. La quantité incroyable des galères et des barques, la savante ordonnance du combat, la fureur des soldats, la douleur des blessés, la chute des morts, le mouvement des vagues, l'agitation des navires, tout, en un mot, dans cette terrible composition, aussi bien le moindre détail que l'ensemble complet, atteste le génie de Gentile. Le dernier tableau de cette série représente le pape recevant le doge victorieux et lui donnant un anneau d'or pour épouser la mer; ce qu'ont fait depuis tous ses successeurs, en témoignage de la souveraineté que Venise exerce sur cet élément. Othon, fils de Barberousse, est agenouillé devant le pape, accompagné de ses cardinaux. Parmi les poupes de galères, on reconnaît celle de la *Capitane*, surmontée d'une victoire dorée assise, la tête couronnée de lauriers et la main armée d'un sceptre.

La décoration des autres parois de la salle fut allouée à Giovanni, frère de Gentile; mais comme les sujets qu'il y peignit se rattachent à ceux commencés et presque entièrement achevés par le Vivarino, qui lui fut adjoint pour exciter entre eux une noble émulation, il faut que nous parlions préalablement un peu de cet artiste. A côté du der-

nier tableau de Gentile, le Vivarino représenta Othon s'offrant au pape et aux Vénitiens pour aller lui-même engager son père Frédéric à conclure la paix. Othon agenouillé prête serment entre les mains du pape assis sur son trône et entouré de sénateurs. Un beau temple en perspective et quantité de personnages, complètent cette belle composition. Le Vivarino peignit ensuite Othon prosterné aux genoux de son père qui l'accueille avec une joie extrême, en présence des gentilshommes vénitiens qui l'ont accompagné. Ce sont autant de portraits fidèles qui prouvent avec quelle conscience le Vivarino imitait la nature. Certes, il aurait honorablement conduit à fin son travail, si une mort prématurée, causée par l'excès de la fatigue, ne fût venue le frapper. Giovanni Bellini fut donc obligé de retoucher en quelques endroits ces deux tableaux du Vivarino, à la suite desquels il en fit quatre dont le premier représente Frédéric Barberousse baisant le pied du pape dans l'église de San-Marco. Ce même sujet a été traité avec une supériorité incontestable par le grand Titien. Dans le second tableau de Giovanni, on voit, entre le doge et l'empereur, le pape disant la messe à San-Marco, et accordant des indulgences plénières et perpétuelles aux fidèles qui visiteraient cette église à certaines époques, et particulièrement le jour de l'Ascension de Notre-Seigneur. L'architecture de l'intérieur de l'église et les costumes du pape, des cardinaux et des gentilshommes, produisent un spectacle d'une richesse et d'une pompe extraordinaires. Le souverain pontife,

en rochet, donnant une ombrelle au doge et à l'empereur, après en avoir réservé deux pour lui-même, tel est le sujet du troisième tableau. Celui du quatrième et dernier, est l'Arrivée à Rome du pape, de l'empereur et du doge. Le clergé et le peuple romain offrent huit bannières de diverses couleurs et huit trompettes d'argent à Sa Sainteté, qui les remet au doge. Dans le lointain, on aperçoit Rome en perspective, une foule de cavaliers et de piétons, et de nombreux étendards qui flottent sur le château de Sant'-Agnolo. Ces peintures de Giovanni obtinrent un juste et brillant succès. On venait de lui commander d'orner également tout le reste de la salle, lorsqu'il mourut dans un âge fort avancé.

Comme, jusqu'à présent, nous n'avons parlé que des tableaux de la salle du conseil, pour ne pas en interrompre la description, il faut maintenant que nous retournions en arrière. Parmi les autres nombreuses productions de Giovanni, nous ne devons pas oublier le tableau qui est aujourd'hui sur le maître-autel de San-Domenico, celui de la chapelle de San-Girolamo, dans l'église de San-Zaccharia de Venise. Ce dernier renferme une Madone, plusieurs saints d'une exécution très-soignée, et un édifice d'un goût parfait. Dans la sacristie des Mineurs, dite la Cà-grande, Giovanni laissa un autre tableau d'un bon dessin et d'un bon style. On peut en dire autant de celui de San-Michele, de Murano, monastère des Camaldules. A San-Francesco-della-Vigna, dans la vieille église, il y avait un Christ

mort d'une telle beauté, que Louis XI, roi de France, le demanda avec instance aux religieux, qui le lui donnèrent, bien qu'à contre-cœur. A la place de ce Christ, on en mit un autre signé du nom de Giovanni, mais il est très-inférieur au premier, et on croit même qu'il est de Girolamo Mocetto, élève de Giovanni. La confrérie de San-Girolamo possède de Giovanni des figures en petite proportion fort estimées, et Messer Giorgio Cornaro un Christ accompagné de Cléophas et de Luc. Giovanni peignit, en outre, dans la salle du conseil, les Vénitiens tirant du monastère della Carità je ne sais quel pape, qui s'était enfui de Venise et caché dans un monastère où il remplissait les fonctions de cuisinier. Cette composition renferme une foule de portraits d'après nature et de belles figures.

Peu de temps après, le Grand-Turc fut si émerveillé de quelques portraits de Giovanni qui lui furent offerts par un ambassadeur, qu'il les accepta volontiers, malgré la loi musulmane qui défend les peintures, et que même il pria le sénat de lui en envoyer l'auteur. Les sénateurs, considérant que Giovanni ne pouvait, à cause de son grand âge, supporter les fatigues du voyage, et ne voulant pas d'ailleurs priver Venise de cet homme illustre qui travaillait alors dans la salle du conseil, résolurent de faire partir son frère Gentile, qui était l'homme le plus capable de le remplacer. Gentile fut donc conduit par les galères vénitiennes à Constantinople où il fut présenté, par le bailli de la seigneurie, à Mahomet, qui l'accueillit avec toutes sortes de caresses.

Gentile gagna les bonnes grâces de ce prince en lui donnant un tableau qui excita son admiration au plus haut point. Mahomet se refusait presque à croire qu'un homme mortel pût imiter la nature d'une manière si divine. Gentile ne tarda pas à faire de cet empereur un portrait que l'on regarda comme un miracle. Sa Hautesse demanda ensuite à Gentile s'il était capable de se peindre lui-même. Gentile lui répondit affirmativement et, peu après, lui montra son portrait qui paraissait vivant, ce qui confirma de plus en plus Mahomet dans l'idée que Gentile tenait quelque chose de la divinité. Certes il n'eût jamais consenti à son départ, si, comme nous l'avons dit, la loi du Prophète n'eût prohibé l'exercice de la peinture chez les Turcs. Soit donc par crainte de faire naître du mécontentement chez ses sujets, soit pour toute autre raison, Mahomet appela un jour Gentile, le remercia de ses services, l'accabla d'éloges, et lui permit de réclamer ce que bon lui semblerait, lui affirmant que rien ne lui serait refusé. Gentile, en galant homme, répondit qu'il ne sollicitait qu'une lettre de recommandation auprès du sérénissime sénat et de l'illustrissime seigneurie de Venise, sa patrie. Le sultan lui remit aussitôt une lettre conçue dans les termes les plus chauds et les plus flatteurs, et lui donna son congé en le comblant de présents et d'honneurs. Ainsi il lui passa au cou une chaîne turque du poids de deux cents cinquante ducats d'or que la famille Bellini possède encore aujourd'hui. Gentile arriva sans accident à Venise où il fut reçu avec une joie extrême par son

frère Giovanni et par la plupart de ses concitoyens, qui étaient accourus au-devant de lui. Chacun se réjouissait des honneurs que Mahomet avait rendus à son mérite. Le doge et la seigneurie ne lui témoignèrent pas moins d'estime, et le félicitèrent d'avoir si bien rempli sa mission. Et, pour lui prouver le cas qu'ils faisaient de sa lettre de recommandation, ils lui allouèrent une pension viagère de deux cents écus.

Après son retour dans sa patrie, Gentile travailla peu. Il n'était pas loin d'avoir quatre-vingts ans lorsqu'il mourut. Son frère Giovanni lui donna une honorable sépulture à S.-Giovanni-e-Paolo, l'an 1501.

Giovanni, malgré sa vieillesse, tâcha de se distraire par le travail de la douleur que lui causait la perte de son frère, qu'il avait toujours tendrement aimé. Il se mit à faire des portraits, et bientôt il n'y eut à Venise personne d'une condition un peu relevée qui ne se fît peindre par lui ou par quelque autre. De là vient la multitude de portraits que l'on trouve à Venise. Quantité de gentilshommes possèdent les images de quatre générations d'aïeux, et les plus nobles bien davantage. Du reste, on ne saurait trop louer cette coutume. Qui ne ressent une satisfaction extrême à contempler les traits de ses ancêtres, surtout s'ils se sont illustrés dans le gouvernement de l'état, dans la guerre et dans la paix, dans les lettres ou les arts? A quelle fin, comme nous l'avons dit ailleurs, les anciens plaçaient-ils les images de leurs grands hommes dans les lieux

publics avec d'honorables inscriptions; si ce n'était pour encourager à imiter leurs glorieux exemples? Giovanni peignit, pour Messer Pietro Bembo, avant que cet illustre écrivain n'allât se fixer à la cour du pape Léon X, le portrait d'une de ses maîtresses avec une perfection inimitable. Aussi, de même que le Petrarca florentin avait célébré Simone Memmi dans ses vers, de même le Petrarca vénitien célébra Giovanni dans ses rimes, comme dans ce sonnet:

O imagine mia celeste e pura,

où, au commencement du second quatrain, il dit:

Credo che 'l mio Bellin con la figura, etc.

Quelle plus grande récompense de leurs travaux les artistes peuvent-ils désirer que d'être célébrés par les poètes illustres, ainsi que l'a été le très-excellent Titien par le très-savant Messer Giovanni della Casa dans ce sonnet:

Ben veggo io, Tiziano, in forme nuove;

et dans cet autre:

Son queste amor le vaghe treccie bionde.

Giovanni Bellini ne fut-il pas compté par le fameux Arioste, au commencement du vingt-troisième chant d'*Orlando Furioso*, parmi les meilleurs peintres de son temps?

Mais revenons aux ouvrages de Giovanni, c'est-à-

dire aux principaux, car je serais trop long, si je voulais mentionner les tableaux et les portraits qui sont dispersés chez les gentilshommes de Venise et dans les autres endroits de cet état. Giovanni peignit à Rimini, pour le signor Sigismondo Malatesta, un grand tableau représentant une Piété avec deux enfants. Ce beau morceau orne maintenant l'église de San-Francesco de Rimini. Entre autres portraits remarquables, Giovanni fit celui de Bartolommeo da Liviano, capitaine des Vénitiens.

Il eut de nombreux élèves, car il enseignait avec amour les secrets de son art. Il y a soixante ans, vivait encore Jacopo da Montagna, qui suivit sa manière, ainsi que le témoignent les ouvrages qu'il laissa à Padoue et à Venise. Mais celui qui imita plus que tous les autres Giovanni et lui fit le plus d'honneur, fut Rondinello de Ravenne. Giovanni se servit beaucoup de lui dans tous ses travaux. On voit de cet artiste un tableau à San-Domenico de Ravenne, et un autre très-beau dans la cathédrale. Son chef-d'œuvre est dans l'église de San-Giovanni-Battista des carmélites où il représenta la Vierge et un saint Albert dont la tête surtout est admirable. Benedetto Coda de Ferrare travailla aussi à l'école de Giovanni, mais sans en tirer grand profit. Il habita Rimini où il exécuta une foule de peintures. Son fils Bartolommeo ne se distingua pas plus que lui. Giorgione de Castelfranco, dit-on, reçut également les leçons de Giovanni, de même que nombre d'autres maîtres trévisans et lombards dont il est inutile de parler ici.

Enfin Giovanni, étant parvenu à l'âge de quatre-vingt-dix ans, mourut de vieillesse, laissant un nom que ses œuvres ont rendu immortel. On l'ensevelit dans l'église et dans le tombeau où reposait déjà le corps de son frère Gentile. Il ne manqua pas de gens à Venise qui cherchèrent par leurs sonnets à l'honorer autant qu'il avait lui-même honoré sa patrie.

A l'époque où florissaient les Bellini, ou peu de temps auparavant, travaillait à Venise un peintre nommé Giacomo Marzone qui, entre autres choses, fit à Santa-Lena, dans la chapelle dell' Assunzione, la Vierge avec une palme, saint Benoît, sainte Hélène et saint Jean. Il exécuta ce tableau dans l'ancienne manière et posa ses figures sur la pointe des pieds, selon la coutume des peintres qui vivaient du temps de Bartolommeo de Bergame (2).

Lorsque Vasari accepta la glorieuse mission de conserver et de propager la mémoire des artistes qui, durant le cours entier de trois siècles, avaient illustré l'Italie, les matériaux, disséminés sur tous les points, offraient les plus grandes difficultés à rassembler. Au milieu des guerres et des discordes suscitées par l'ambition des princes, par l'inquiétude des républiques, et fomentées par la cupidité des condottieri, une foule d'édifices avaient été détruits de fond en comble, ou tellement mutilés

qu'ils ne présentaient plus que l'aspect de masses informes; une multitude de tableaux, de statues, de bas-reliefs, avaient été enlevés, déplacés, dégradés de la manière la plus déplorable; et, pour se débrouiller dans cet inextricable chaos, l'historien ne rencontrait que des renseignements écrits, tout à fait incomplets, et des traditions fort suspectes, non-seulement sur les productions des maîtres, mais encore sur leurs noms et sur les lieux et les époques où ils avaient vécu. L'œuvre entreprise par Vasari était donc hérissée de difficultés si graves et si nombreuses, que, pour être accomplie sans méprises, sans lacunes, en un mot, sans imperfections, elle aurait exigé l'assiduité de toute la vie de plusieurs hommes possédant des connaissances spéciales et profondes, un tact exquis, une vaste intelligence, une perspicacité rare, et enfin une constance et un courage solidement cuirassés contre les ennuis et les obstacles inséparables de recherches fatigantes et ardues. Or, ce gigantesque travail n'était pour Vasari qu'un simple délassement, qu'un simple accessoire. Bâtissant, peignant et sculptant des palais, des églises, des arcs de triomphe, des villas, des musées, pour les ducs de Toscane, pour l'empereur Charles-Quint, pour les papes, les cardinaux et la plupart des princes et des seigneurs d'Italie, Vasari, on le conçoit, ne put consacrer tous les soins nécessaires à chacune des innombrables notices que le plan de son livre embrassait. Les ressources que lui procuraient ses correspondances avec les écrivains et les amateurs les plus distingués

de son temps étaient insuffisantes. Néanmoins, il sut tirer si bon parti de ses précieuses relations, et surtout de sa laborieuse activité, que les peintres vénitiens sont les seuls qui aient à se plaindre sérieusement de lui. Nous reconnaîtrons même qu'à leur égard ses omissions sont trop nombreuses, pour qu'il soit possible de les réparer autrement qu'en écrivant une histoire tout à fait nouvelle de leur école. Nous essaierons de remplir cette tâche, lorsque nous serons arrivés à la vie du Titien. Et si l'on nous demande pourquoi nous ne poussons pas dès à présent ce travail jusqu'aux Bellini, nous répondrons que, l'école vénitienne étant semblable à un drame où les scènes et les actes se succèdent et s'enchaînent jusqu'au dénouement, on ne saurait en représenter aujourd'hui une partie et demain une autre, sans risquer de détruire l'intérêt.

NOTES.

(1) Gentile Bellini naquit en 1421 et mourut en 1501. Giovanni, né en 1426, mourut vers l'an 1516.

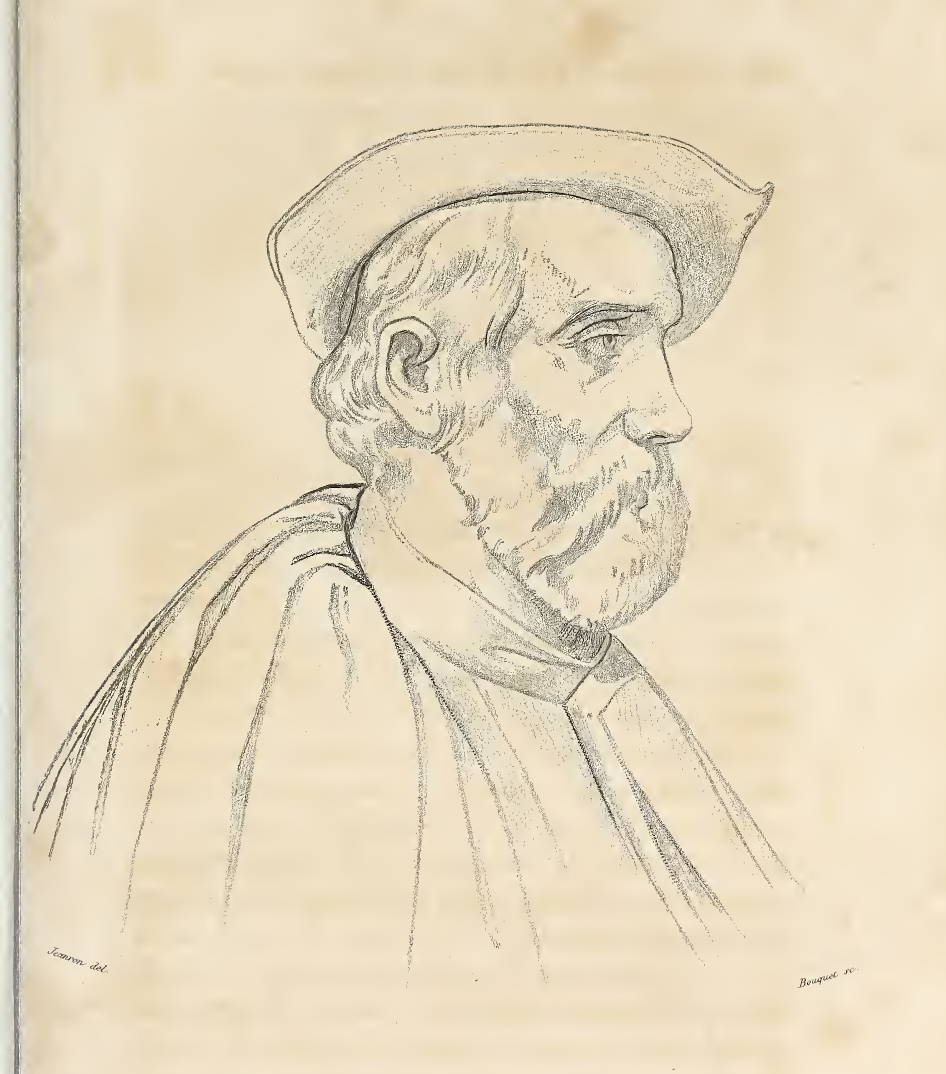
(2) Le Musée du Louvre possède trois tableaux de Giovanni Bellini : l'un représente la Vierge et l'enfant Jésus, l'autre la Réception d'un ambassadeur de Venise à Constantinople, et le troisième les portraits de Giovanni et de Gentile.

COSIMO ROSELLI,

PEINTRE FLORENTIN.

Bien des gens se plaisent à prodiguer de dures moqueries à leurs rivaux; mais le plus souvent leur malignité tourne contre eux-mêmes. Ainsi verrons-nous les antagonistes de Cosimo Roselli tomber victimes des propres railleries sous lesquelles ils espéraient l'accabler.

Cosimo ne fut point, dans son temps, un peintre très-habile; néanmoins ses ouvrages ne manquent pas de mérite. Dès sa jeunesse, il fit trois figures dans le couvent des religieuses de San-Jacopo-dalle-Murate, et un tableau que l'on trouve à droite en entrant dans l'église de Sant'-Ambrogio. Il laissa encore, à Florence, dans l'église des Servites, le tableau de la chapelle de Santa-Barbara, et, dans la première cour conduisant à l'église, une fresque qui montre saint Philippe recevant l'habit des mains de la Vierge. Pour les religieux de Cestello, il exécuta deux tableaux, dont l'un fut placé sur leur maître-autel et l'autre dans une de leurs chapelles (1). On lui doit également celui qui orne une



COSIMO ROSSELLI.

petite église située à côté de l'entrée de Cestello. Il peignit la bannière des enfants de la confrérie du Bernardino, et, sur celle de la confrérie de San-Giorgio, il figura une Annonciation. Chez les religieuses de Sant'-Ambrogio, il décora la chapelle del Miracolo-del-Sagramento. Cet ouvrage est estimé et regardé comme le meilleur de tous ceux que Cosimo produisit à Florence. Il représente une Procession sur la place de l'église de Sant'-Ambrogio. L'évêque, accompagné du clergé et d'une multitude de citoyens et de femmes revêtus des costumes du temps, porte l'hostie miraculeuse. Parmi une foule de portraits d'après nature que renferme cette composition, on remarque celui de Pic de la Mirandole, qui est rendu avec une telle vérité qu'on le croirait vivant (2).

Cosimo peignit, à San-Martino de Lucques, en entrant à droite par la petite porte de la façade principale, Nicodème sculptant un Crucifix et le transportant à Lucques. Ce tableau contient quantité de portraits, et entre autres celui de Paolo Guinigi, que notre artiste copia d'après le buste en terre que modela Jacopo della Fonte, lorsqu'il éleva le tombeau de la femme de Guinigi. A San-Marco de Florence, dans la chapelle des fabricants d'étoffe, on voit de la main de Cosimo un Crucifix au pied duquel se tiennent saint Marc, saint Jean l'Évangéliste, saint Antonin, archevêque de Florence, et d'autres personnages (3).

Appelé ensuite par Sixte IV à travailler à la décoration de la chapelle du palais pontifical (4), avec Sandro Botticello, Domenico Ghirlandaio, l'abbé

de San-Clemente (5), Luca de Cortona et Pietro Perugino, il y représenta Pharaon englouti dans la mer Rouge, la Prédication du Christ sur le rivage de la mer de Tibériade, et la dernière Cène des apôtres avec le Sauveur. Dans ce dernier sujet, il mit en raccourci une table et un plafond octogones, qui prouvent son habileté dans l'art de la perspective. On raconte que Sixte IV, pour exciter l'émulation des peintres qu'il employait, promit une riche récompense à celui qui l'emporterait sur les autres. Lui-même devait être juge du concours. Comme on peut l'imaginer facilement, nos artistes déployèrent tous leurs efforts pour mériter le prix. Cosimo, se défiant de la faiblesse de son invention et de son dessin, chargea ses tableaux d'outremer, d'autres couleurs brillantes et de nombreux ornements en or. On n'y rencontrait pas un arbre, pas un brin d'herbe, pas une draperie, pas un nuage, qui ne fût frappé d'une vive lumière. Le jour de l'épreuve arrivé, les peintures de Cosimo furent l'objet des rires et des plaisanteries de ses rivaux, qui, au lieu d'avoir compassion de lui, ne cessèrent de le persécuter de leurs quolibets. Mais, au bout du compte, les berneurs furent bernés. Le pape, grand amateur, mais mince connaisseur, fut séduit par l'éblouissant coloris de Cosimo, auquel il décerna la palme. Bien plus, il ordonna aux autres peintres de couvrir leurs tableaux du plus bel azur qu'ils pourraient se procurer, et de les rehausser d'or, afin qu'ils égalassent la richesse et l'éclat de ceux de Cosimo. Ces pauvres gens, désespérés d'avoir à

se soumettre au peu d'intelligence de Sa Sainteté, gâtèrent tout ce qu'ils avaient fait de bon, et devinrent à leur tour un sujet de railleries pour l'heureux Cosimo. Celui-ci, étant ensuite retourné à Florence avec quelque argent, reprit ses travaux accoutumés et vécut dans l'aisance. Il avait alors auprès de lui son élève Piero, qui fut toujours appelé Piero di Cosimo. Cet artiste aida son maître dans la chapelle Sixtine, et y fit, entre autres choses, le paysage qui forme le fond de la Prédication de Jésus-Christ. C'est, sans contredit, le meilleur morceau de cette chapelle. Andrea di Cosimo, qui peignit surtout des grotesques, resta également avec Roselli (6). Ce dernier, parvenu à l'âge de soixante-huit ans, mourut en 1484, après une longue maladie. Il fut enseveli à Santa-Croce par la confrérie du Bernardino (7). Sa passion pour l'alchimie fut cause, comme cela arrive à tous ceux qui s'en occupent, qu'il dépensa tout ce qu'il possédait à de vaines recherches, et qu'il tomba sur la fin de sa vie dans une extrême pauvreté. Il était bon dessinateur, comme l'on peut en juger par son dessin de la Prédication de la chapelle Sixtine, et une foule d'autres croquis à la mine de plomb et en grisaille, que nous conservons dans notre recueil. Nous possédons aussi son portrait exécuté par son intime ami, Agnolo di Donnino, homme d'un grand talent, ainsi que le prouvent ses nombreux dessins et sa fresque de la Trinité qui occupe, dans la loge de l'hôpital de Bonifazio, un angle de la voûte. Près de la porte de ce même hôpital, où sont aujourd'hui les enfants-trou-

vés, il représenta le directeur de la maison accueillant avec bienveillance quelques pauvres malheureux. Agnolo passa toute sa vie à composer des dessins, sans jamais trouver l'occasion de les utiliser. Il mourut au milieu de la plus profonde misère.

Nous terminerons en disant que Cosimo Roselli ne laissa qu'un fils qui devint constructeur et assez bon architecte (8).

A la sèche énumération que Vasari nous donne des productions du Florentin Cosimo Roselli, aux rares et maigres éloges qu'il semble lui lâcher du bout des lèvres, on serait tenté de croire qu'il ne lui a accordé place dans son livre que pour trouver occasion de parler de la piteuse mine que firent les peintres de la chapelle Sixtine en se voyant forcés « de couvrir du plus bel azur et de rehausser d'or « leurs tableaux, » à l'instar de celui qui avait été l'objet de leurs railleries. Vasari a sacrifié d'une manière manifeste un homme de talent au plaisir de mettre en relief le mauvais goût de Sixte IV et la déconvenue des artistes soumis à sa censure. C'est là une faute dont sa gravité et sa probité d'historien auraient dû le préserver. Afin de la réparer, autant qu'il est en nous, nous consacrerons une attention toute particulière aux œuvres de Cosimo Roselli.

Notre Florentin avait acquis des droits incontestables au rang distingué que nous réclamons pour

lui dans l'histoire de l'art, longtemps avant qu'il ne fût appelé par Sixte IV à travailler dans la chapelle du Vatican qui porte encore aujourd'hui le nom de ce pontife. Ses peintures de Cestello et de San-Marco ont été malheureusement badigeonnées, mais sa vaste fresque de Sant'-Ambrogio s'est conservée dans toute son intégrité et permet d'apprécier la souplesse et la maturité de son talent. Ce tableau, dont Vasari nous a dit quelques mots, représente le peuple et le clergé de Florence accompagnant processionnellement l'évêque qui porte au palais épiscopal une hostie miraculeuse. Toutes les nuances d'expression et de sentiment que comporte un tel sujet sont rendues avec un bonheur qui dénote non-seulement une grande adresse pratique, mais encore une rare justesse d'observation et une sorte d'intuition fine et naïve, fortifiée par de patientes et sérieuses études. La composition est abondante, sans tomber dans la fadeur ou la prolixité. Chaque épisode, chaque personnage, chaque accessoire, loin d'être inutile, est doublement nécessaire pour le charme qu'il recèle en lui-même et pour l'intérêt de l'action qu'il augmente et dont il complète l'intelligence. L'aspect et les lignes de l'ensemble sont en harmonie parfaite avec les besoins et les convenances de la scène. Rien de maniéré, de compassé, de forcé; rien qui blesse l'œil ou l'esprit. La richesse ne nuit point à la sobriété, l'unité ne perd rien à la variété. Il n'y a pas jusqu'aux portraits, dont cette composition fourmille, qui n'ajoutent à sa valeur en lui imprimant un profond

cachet de vérité. En un mot, c'est un chef-d'œuvre que le Pérugin, dans son plus beau temps, n'aurait pas désavoué. Pourquoi ne pouvons-nous en dire autant des peintures que Cosimo Roselli laissa dans la Sixtine, peintures déplorables où la lourdeur de l'exécution ne le cède qu'à la banalité de l'invention. Comment expliquer cette rapide décadence? Faut-il l'attribuer à l'impuissance de l'artiste ou à une lâche et servile condescendance pour le goût dépravé de ce pape, qui n'estimait un tableau qu'en raison des couleurs criardes et des dorures dont il était chargé? Quoi qu'il en soit, nous ne voulons point l'excuser, et, pour être équitables jusqu'à la fin, nous devons nous inscrire contre les louanges que Lanzi accorde à la Prédication de saint Pierre où ce qu'il y a de bon appartient, non à Roselli, mais à son élève Piero di Cosimo.

NOTES.

(1) Toutes les peintures de Cestello ont été dispersées çà et là lorsque l'on reconstruisit l'église.

(2) Le portrait de Pic de la Mirandole se trouve placé entre ceux du Poliziano et de Marsilio Ficino.—Voyez le Baldinucci, sec. III, p. 109.

(3) Les peintures de San-Marco ont été badigeonnées en même temps que l'église.

(4) C'est-à-dire de la chapelle Sixtine qui fut construite sur les

dessins de Baccio Pintelli, architecte florentin. — Voyez la *Descrizione del palazzo apostolico Vaticano*, p. 33.

(5) C'est-à-dire don Bartolommeo della Gatta, duquel on trouvera la vie un peu plus loin.

(6) Parmi les élèves de Cosimo Roselli, on distingue Fra Bartolommeo di San-Marco et Mariotto Albertinelli. Son disciple Piero di Cosimo fut le maître d'Andrea del Sarto.

(7) Dans la première édition de Vasari, on lit que l'on consacra à la mémoire de Cosimo Roselli l'épitaphe suivante :

Pinsi, e pingendo fei
Conoscer quanto il bel colore inganna,
E a' compagni miei
Come tal biasma che se condanna.

(8) Le Baldinucci, Dec. V, sec. III, part. 2, p. 110, ne croit pas que Cosimo Roselli ait laissé un fils. — Cosimo comptait, parmi ses ancêtres, deux peintres dont l'un s'appelait Lorenzo et l'autre Matteo. Dans le protocole de Ser Benedetto di Niccolò da Romena, que possèdent les archives de Florence, on lit : Cosimus olim Laurentii Philippi de Roselli pictor populi S. Michaelis Vicedominorum.

LE CECCA,

INGÉNIEUR FLORENTIN.

Si la nécessité n'eût point forcé les hommes à déployer toutes les ressources de leur génie pour pourvoir à leur utilité et à leur commodité, l'architecture ne serait point parvenue à ce haut degré de perfection auquel l'ont poussée ces grands artistes dont les travaux sont l'objet de l'admiration de tous les connaisseurs. De la nécessité vinrent les premiers édifices, puis insensiblement les décorations, les statues, les jardins, les bains, et toutes ces magnificences que chacun désire et que bien peu de gens possèdent. Bientôt l'esprit d'émulation et de rivalité amena à rechercher non-seulement la beauté extérieure des édifices, mais encore la commodité de leurs distributions intérieures. Enfin les instruments de guerre et toutes les machines qui servent à la défense et à l'attaque, et qui appartiennent à la science de l'ingénieur et de l'architecte, se perfectionnèrent et donnèrent au monde une nouvelle puissance. Tous les hommes qui se distinguèrent par de semblables travaux se virent entourés de

l'estime générale, comme, du temps de nos pères, le Florentin Cecca. Les services qu'il rendit à sa patrie lui valurent la reconnaissance de ses concitoyens et une place glorieuse parmi les plus célèbres artistes. Dès sa jeunesse, il fut, dit-on, un très-habile menuisier. Il appliqua ensuite toute son intelligence à vaincre les difficultés que présente l'art de l'ingénieur, à simplifier le transport des machines de guerre, des échelles à escalade, des béliers à battre les murailles. Il chercha de nouveaux moyens pour mettre les combattants à couvert; en un mot, il ne négligea rien de ce qui pouvait nuire aux ennemis et protéger ses amis. La seigneurie de Florence, comprenant quel parti elle devait tirer de son talent, lui alloua une pension perpétuelle. Aussi, pendant la paix, il inspectait les forteresses, les fortifications de la ville et les châteaux de l'état; il donnait les ordres et les instructions pour les réparer et les munir de ce qui leur manquait.

On prétend que les *nuages*[1] qui ornaient les processions de la fête de la saint Jean ont été inventés par le Cecca, qui était souvent employé à diriger les représentations de ce genre que la ville avait alors coutume de donner au peuple. Ces pompeux spectacles, aujourd'hui presque entièrement tombés en désuétude, avaient lieu non-seulement dans les confréries, mais encore dans les maisons des simples gentilshommes, qui réunissaient leurs amis à de certaines époques pour prendre part à ces

[1] Vasari fournit lui-même l'explication de ce mot un peu plus loin, pag. 177 et 178.

divertissements qui étaient toujours organisés par des artistes.

Une fête solennelle et publique était célébrée presque tous les ans par chacun des quartiers de Florence, à l'exception de celui de San-Giovanni, qui, le jour de la Saint-Jean, faisait une procession dont nous parlerons plus tard. Santa-Maria-Novella avait choisi le jour de saint Ignace; Santa-Croce, celui de saint Barthélemi; Santo-Spirito, celui de l'Esprit-Saint; et le Carmine, celui de l'Ascension du Seigneur et de l'Assomption de Notre-Dame. Nous dirons quelques mots de la fête de l'Ascension qui était la plus importante.

Le Christ, porté sur un nuage couvert d'anges, montait au ciel, laissant ses apôtres sur une montagne construite en bois. Le ciel était un peu plus grand, mais disposé à peu près de la même manière que celui de San-Felice. Et, comme l'église del Carmine, où se donnait cette représentation, est beaucoup plus large et plus élevée que celle de San-Felice, on pouvait jeter, suivant le besoin, au-dessus de la tribune principale un autre ciel où de vastes roues en forme de dévidoir faisaient tourner dix zones, garnies de petites lumières jouant les étoiles, renfermées dans de petites lanternes de cuivre, qui, malgré le mouvement de rotation, demeuraient toujours d'aplomb comme ces fallots dont on se sert communément aujourd'hui. De ce ciel sortaient deux gros câbles dont chacun était armé d'une petite poulie en bronze qui soutenait une barre de fer fixée à une plaque sur laquelle reposaient deux

anges liés par la ceinture, qui restaient toujours droits, à l'aide d'un contre-poids placé sous leurs pieds. Le tout était couvert d'un nuage de coton plein de chérubins, de séraphins et d'autres anges qu'un câble tombant du ciel laissait descendre presque sur le théâtre où se récitait la fête. Lorsqu'ils avaient annoncé au Christ qu'il devait monter au ciel, ils faisaient la révérence et retournaient au lieu d'où ils étaient venus et par les mêmes moyens. Ces inventions furent attribuées au Cecca; car, bien que longtemps auparavant Filippo Brunelleschi en eût montré de pareilles, notre artiste y ajouta de nombreuses améliorations.

Ces choses lui suggérèrent ensuite l'idée de faire les nuages que l'on promenait chaque année, à Florence, la veille de la Saint-Jean. Cela, du reste, entrait dans ses attributions, car il était, on s'en souvient, attaché au service de la ville.

Nous profiterons donc de cette occasion pour raconter ce qui se passait dans ces fêtes dont le souvenir s'éteindrait bientôt, car elles sont maintenant presque toutes abandonnées. On couvrait d'abord entièrement la place de San-Giovanni de toiles bleues ornées de grands lis jaunes et de médaillons larges de dix brasses contenant les armes du peuple et de la commune de Florence, celles des capitaines guelfes et quelques autres. Tout autour pendaient des bannières sur lesquelles étaient peintes diverses devises, des armoiries de corporations, et des lions qui font partie des armes de la ville. Cette espèce de tente, élevée à vingt brasses du sol, était assujettie par

des câbles solides retenus à des crampons de fer que l'on voit encore sur les murailles du temple de San-Giovanni, sur la façade de Santa-Maria-del-Fiore, et sur les maisons de la place. Entre chaque gros câble, et particulièrement aux quatre coins, la toile était renforcée de doublures de canevas et de cordages de tout genre qui lui donnaient une telle solidité, que le vent le plus violent ne pouvait la soulever. Cette tente était divisée en cinq morceaux, afin de pouvoir manœuvrer avec plus de facilité; mais on les réunissait à volonté, de telle sorte qu'ils semblaient n'en former qu'un seul. Trois morceaux couvraient la place et l'espace compris entre San-Giovanni et Santa-Maria-del-Fiore : les deux autres s'étendaient, l'un vers la Misericordia, l'autre vers la maison canoniale et l'œuvre de San-Giovanni. Chaque confrérie composait les nuages à sa guise; mais généralement on les faisait de la manière suivante : Sur un châssis carré, haut de deux brasses environ et muni de quatre pieds solides, on mettait en croix deux planches larges d'une brasse et percées d'un trou d'une demi-brasse, d'où s'élançait une longue pièce de bois sur laquelle on fixait une mandorla couverte de coton, de chérubins, de lumières et d'autres ornements. Cette mandorla était traversée par une barre de fer qui servait d'appui ou de siége à un personnage qui représentait ordinairement le saint que la confrérie avait choisi pour patron, ou bien encore le Christ ou la Vierge. La barre de fer était complètement cachée par les draperies de l'acteur. De la pièce de bois, au-dessous de la mandorla,

partaient trois ou quatre branches de fer semblables à celles d'un arbre. A l'extrémité de chacune de ces branches se tenait un petit enfant représentant un ange. On faisait ainsi souvent deux ou trois rangées d'anges ou de saints. Comme nous l'avons déjà dit, du coton, des chérubins, des séraphins, des anges, des étoiles d'or, et d'autres ornements, couvraient la machine et ses accessoires qui, tantôt avaient la forme d'un arbre, tantôt celle d'un lys, et tantôt celle d'un nuage. Elle était portée par des paysans qui se plaçaient autour du châssis garni de coussins de cuir rembourrés de plumes ou de coton à l'endroit où ils appuyaient leurs épaules. Telles étaient les machines auxquelles on donnait le nom de *nuages*. Derrière elles venaient, comme aujourd'hui derrière les chars de triomphe, des hommes à cheval et des sergents à pied revêtus de divers costumes, selon le sujet que l'on devait représenter.

Nous conservons dans notre recueil plusieurs de ces nuages dessinés par le Cecca lui-même. Il imagina aussi de montrer, dans les processions, des saints morts ou martyrisés. Les uns semblaient traversés par une lance, les autres par une épée; ceux-là avaient un poignard enfoncé dans le gosier. Mais nous n'en parlerons pas davantage, car tout le monde sait maintenant comment se font ces épées et ces poignards dont la lame disparaît au moyen d'un ressort, dès qu'elle rencontre la moindre résistance. Il suffit de rappeler que cette invention appartient au Cecca. Maintenant voici de quelle manière se faisaient les géants qui paraissaient dans cette

fête. Des hommes marchaient sur des échasses hautes de cinq ou six brasses, couverts d'énormes masques, de draperies ou d'armes peintes, d'où sortaient des bras et des jambes d'une grandeur prodigieuse. Lorsque ces colosses se mettaient en mouvement, on aurait cru voir un véritable géant. Chacun d'eux pouvait s'appuyer sur une pique que portait en avant un compagnon; mais tout était arrangé de telle sorte que cette pique avait l'apparence d'une massue, d'une lance, ou d'une arme semblable à celle que les romanciers donnent à Morgant. A côté des géants, s'avançaient des géantes qui offraient un spectacle non moins curieux. Venaient ensuite, sur des échasses hautes de cinq ou six brasses, des fantômes qui se servaient d'une pique pour se soutenir, et plusieurs, dit-on, marchaient parfaitement sans aucun aide. Cela, du reste, ne semblera pas extraordinaire à ceux qui connaissent les cerveaux florentins; car, sans parler de Montughi, le plus habile danseur de corde qui ait existé, ceux qui ont vu le Ruvidino, qui mourut il y a dix ans environ, savent que marcher sur la corde et sur des échasses, et sauter des murs de Florence en bas, lui était aussi facile qu'à nous de cheminer sur la terre. Il n'est donc pas étonnant que ces hommes aient pu accomplir les tours de force que nous avons racontés, et d'autres plus difficiles encore.

Nous passerons sous silence ces bambochades en cire que l'on peignait de diverses manières, et qui étaient si grossières que, pour désigner une mauvaise peinture, on dit en y faisant allusion : « Ce

« sont de véritables figures de cire. » On les abandonna même du temps du Cecca, et on les remplaça par des chars de triomphe semblables à ceux qui ornent les fêtes de nos jours. Le premier fut celui de la Monnaie, qui est arrivé à cette perfection que nous admirons chaque année, lorsque les maîtres de la Monnaie le promènent dans nos rues, surmonté d'un saint Jean, d'une foule d'autres saints et d'anges représentés par des acteurs vivants. Il y a peu de temps, on en fit jusqu'à dix, pour augmenter la pompe et la magnificence de cette fête; mais plusieurs accidents ont forcé d'y renoncer. Celui de la Monnaie fut construit sous la direction du Cecca, par Domenico, Marco et Giuliano del Tasso, qui étaient alors les plus habiles menuisiers de Florence. Les roues se démontaient, afin de permettre de tourner les encoignures des rues sans danger et avec le moins de secousses possibles pour les acteurs.

A son grand honneur, le Cecca fit encore, pour nettoyer et raccommoder la mosaïque de la tribune de San-Giovanni, une machine qui se tournait, s'élevait, s'abaissait, avec tant de facilité que deux personnes pouvaient la manœuvrer.

Lorsque les Florentins assiégeaient Piancaldoli, le Cecca creusa des mines par lesquelles les soldats pénétrèrent dans l'intérieur des murs sans coup férir. La même armée étant allée attaquer d'autres places, le malheur voulut que notre artiste fût tué en prenant une mesure dans un endroit difficile. Au moment où le pauvre diable, dont les ennemis

redoutaient le génie plus que tout le camp des Florentins, se penchait hors d'un mur pour jeter un cordeau, un prêtre lui décocha avec une arbalète un trait qui lui traversa la tête et l'étendit mort. La perte du Cecca causa une vive douleur à l'armée; mais, comme il n'y avait point de remède, son corps fut enfermé dans un cercueil et envoyé à Florence, où ses sœurs l'ensevelirent honorablement à San-Piero-Scheraggio. Au-dessous de son buste, on lit l'inscription suivante :

Fabrum magister Cicca, natus oppidis vel obsidendis vel tuendis, hic jacet. Vixit an. XXXXI mens. IV dies XIV. Obiit pro patria telo ictus. Piæ sorores monumentum fecerunt MCCCCXCIX.

Le paganisme avait trop profondément enraciné chez les peuples la passion du théâtre, pour que le christianisme s'obstinât longtemps à la détruire. Néanmoins, comme les chefs de l'Église naissante comprenaient tout ce qu'avaient de dangereux pour des esprits mal affermis dans leur croyance des représentations où l'on évoquait constamment le souvenir des faux dieux, ils voulurent, tout en amusant les yeux, entretenir et affermir la foi par des spectacles dont la religion formait l'unique aliment. De là l'origine de tous les divertissements pieux, généralement connus sous le nom de mystères, que l'on offrit aux fidèles dans les couvents et les

basiliques, jusqu'au renouvellement complet des beaux-arts.

Nous devons dire cependant que, dans plusieurs villes d'Italie et surtout à Florence, on avait coutume de mêler à ces récréations religieuses des fêtes nationales dont la description peut, il nous semble, prendre place après les curieux détails que Vasari vient de nous fournir sur les inventions scéniques du Cecca.

Voici comment Goro Dati, qui écrivait sa précieuse Chronique dans les premières décades du quinzième siècle, raconte les cérémonies qui avaient lieu à Florence le jour de la Saint-Jean, et auxquelles accouraient en foule, non-seulement les Italiens, mais encore les ultramontains.

« Qui va, le matin de la Saint-Jean, à la place des Seigneurs, dit cet historien, croira voir quelque chose de triomphal, de magnifique et de merveilleux. Autour de la grande place, sont cent tours qui paraissent d'or et sont portées, les unes sur de petits chars, les autres à bras. Ces tours, faites de bois léger, de carton et de cire, ornées de figures en relief, d'or et de couleurs, sont vides. Dedans sont des hommes faisant mouvoir toutes ces figures représentant des personnages armés sur leurs chevaux, des piétons avec leurs lances, d'autres courant avec le pavois, ou bien des filles qui dansent en tournant. Puis, sur le corps de la tour, sont sculptés des animaux de toute espèce, des arbres, des fruits, et tous autres objets qui récréent la vue.

« Près de la tribune (ringhiera) du palais, sont

passés dans des anneaux de fer cent petits drapeaux (pallii), dont les premiers sont ceux des principales villes, telles que Pise, Arezzo, Pistoia, Volterra, Cortone, etc., etc., qui paient tribut à la commune de Florence. Tous ces drapeaux de couleurs variées, d'étoffes riches et bigarrées, font le plus bel effet.

« La première offrande est faite le matin par les capitaines du parti guelfe, suivis des chevaliers, des ambassadeurs, des chevaliers étrangers, marchant tous sous l'enseigne du parti guelfe, portée par un page monté sur un cheval couvert d'un caparaçon blanc traînant jusqu'à terre. Viennent ensuite tous les petits drapeaux, tenus chacun par un homme à cheval, l'un et l'autre vêtus de soie et marchant dans l'ordre où ils ont reçu le drapeau pour l'offrir à l'église Saint-Jean. Or, ces drapeaux sont les tributs apportés par les cités soumises par les Florentins. Les tours, qui représentent les taxes des villes plus anciennement réduites, sont aussi offertes, selon leur rang, à l'église Saint-Jean, et, le lendemain, on les suspend autour des murs. Chaque année, on enlève les drapeaux anciens, dont on vend une partie, mais dont les plus riches servent d'ornement aux autels, tandis que le reste est vendu à l'encan. Après, les habitants de ces villes viennent offrir une quantité innombrable de cierges allumés. Cette première partie de la cérémonie terminée, ces différents habitants vont présenter aux seigneurs de la Monnaie un grand cierge placé sur un char orné et tiré par deux bœufs portant les armes de la Monnaie. Les seigneurs de cet établisse-

ment reçoivent cet hommage en présence de tous les hommes aptes à exercer des charges, des syndics de l'art de Callimala et des changeurs, tenant tous à la main un cierge du poids d'une livre. Tous ces personnages, dont le nombre s'élève à près de quatre cents, se mettent bientôt en marche, et vont faire leur offrande aux seigneurs prieurs, à leurs colléges et aux recteurs, c'est-à-dire au podestat, au capitaine et à l'exécuteur, qui eux-mêmes sont entourés de toute leur suite et de leurs musiciens jouant de la cornemuse (piffero) et de la trompette. Quand les seigneurs de la Monnaie sont de retour, ils présentent les chevaux destinés à la course libre, puis douze prisonniers tirés des fers pour honorer saint Jean. Toutes ces cérémonies achevées, les hommes, les femmes et les enfants rentrent chez eux pour dîner, et il se donne des repas, des fêtes, des bals, en si grande quantité, la joie est si grande partout, qu'il semble que la ville soit un Paradis. »

Ces splendides divertissements, où les villes tributaires conquises par les armes des Florentins jouaient le principal rôle, avaient donc, comme on le voit, un caractère éminemment propre à entretenir chez le peuple le sentiment de la dignité et de la puissance nationales. Mais ils dégénérèrent avec la république, ainsi que le témoigne la relation suivante de la fête de l'an 1514, que nous a transmise l'historien Cambi.

« Le 22 juin, on fit la cérémonie ordinaire comme les autres années. Le soir, les magistrats de Florence, accompagnés des six et des chefs d'arts, allèrent

faire leur offrande. Pendant cette offrande, il courut par la ville une espèce de galère pleine de bouffons et entourée de diables à pied faisant mille extravagances. Ils rencontrèrent un certain homme assez plaisant; après l'avoir conduit au Palais-des-Prieurs, ils le firent monter dans la galère, le couvrirent de vêtements qu'ils se mirent bientôt à déchirer avec des crochets qu'ils avaient aux mains; puis le couvrirent de nouveaux habits. Comme cette procession courait la ville, ils rencontrèrent un porteur de laine qui était si sot qu'il n'avait jamais pu arriver à exercer une autre profession. Les diables, le voyant passer, jetèrent tout-à-coup sur lui un hameçon et l'enlevèrent dans la galère, où ils lui mirent un aviron entre les mains, le forçant de ramer en lui donnant des coups d'un bâton de cuir rempli d'air [1]. »

Michel Montaigne, qui se trouvait à Florence vers l'an 1580, à l'époque ou régnait le grand-duc François Ier, fut témoin d'une autre fête de saint Jean qu'il décrit ainsi :

« La fête de saint Jean est célébrée avec la plus grande pompe, en sorte que l'on voit jusqu'aux jeunes filles en public ce jour-là. Le matin, le grand-duc, placé sous un dais, parut sur la place du Palais, dont les murs étaient ornés des plus riches tapis. Le nonce du pape était à sa gauche, et, plus loin, l'ambassadeur de Ferrare. Devant le prince, passèrent toutes ses villes et ses forteresses, à mesure qu'elles étaient appelées par un héraut. Quand

[1] Cambi. *Delizie degli eruditi*, t. XXII.

on nomma Sienne, par exemple, on vit se présenter un jeune homme vêtu de velours blanc et noir, portant à la main un grand vase d'argent et la louve siennoise. Il fit son offrande au grand-duc et lui débita un petit discours. Après celui-là en vinrent d'autres, selon qu'on les appelait; mais c'étaient de petits garçons mal vêtus, encore plus mal montés sur des chevaux ou des mules, l'un donnant une coupe, l'autre une bannière rompue ou déchirée. Une bonne partie passa assez loin, sans dire un mot, sans montrer de respect, et parfois même ayant l'air de se moquer. Tous ces derniers représentaient les châteaux éloignés et qui dépendent de Sienne. Tous les ans, cette cérémonie se renouvelle pour la forme.

« Il passa aussi un char et une pyramide de bois au pied de laquelle étaient de petits enfants figurant des saints et des anges, et, à son sommet, un homme déguisé en saint Jean et attaché à une branche de fer. Tous les officiers, et particulièrement ceux de la Monnaie, suivaient. Derrière ce cortége venait un autre char portant des jeunes gens dépositaires des trois écharpes (pallii), prix réservés pour la course des chevaux (barberi), que leurs cavaliers, portant les armes de leurs patrons, tenaient à la main. Les chevaux sont petits, mais beaux. Le palais du grand-duc était ouvert et plein de paysans à qui on montrait tout; dans la grande salle on dansait. Enfin, il semblait que ces gens, pendant cette grande fête, se rafraîchissaient la mémoire de la liberté qu'ils ont perdue. »

L'origine des courses de chevaux dont parle Montaigne date des premiers temps de la république; mais la première dont l'histoire fasse une mention expresse eut lieu l'an 1288, sous les yeux des habitants d'Arezzo assiégés par les Florentins, qui voulurent sans doute en imposer à leurs ennemis par ces démonstrations de tranquillité. Goro Dati, que nous avons déjà cité, fait suivre sa description des fêtes de saint Jean de quelques détails sur ces courses de chevaux.

« Après dîner, » dit-il, « lorsque la chaleur du jour est passée, et que l'on a pris quelque repos, les hommes, les femmes et les jeunes filles se rendent là où doivent passer les chevaux qui courent le pallio (drapeau), prix du vainqueur. Toutes les rues qui coupent la ville en deux, et que doivent parcourir les chevaux, sont ornées de fleurs; et là se trouvent aux fenêtres tous les hommes et toutes les dames les plus recommandables de Florence, ou étrangers à la ville.

« Au troisième coup de la grosse cloche du Palais-des-Seigneurs, les chevaux prennent leur course, et l'on peut juger par les signes que font les pages de ceux à qui appartiennent les coureurs, placés au sommet de la grande tour, de toutes les vicissitudes de la course; car on amène de toutes les parties de l'Italie des chevaux pour concourir en cette occasion.

« Celui qui gagne le palio est porté en triomphe sur un petit char tiré par deux chevaux portant les armes de la ville du vainqueur, et escorté par

de jeunes cavaliers qui le promènent dans toutes les rues. Le pallio est de velours cramoisi, entouré d'hermine avec des ornements d'or fin. Il coûte trois cents florins d'or; mais il y en a eu du prix de six cents. Toute la grande place de Saint-Jean est tendue en bleu d'azur, parsemé de lis jaunes.»

«Ces fêtes, dit M. Delécluze, auquel appartient la traduction des divers extraits de Goro Dati que l'on vient de lire, ces fêtes qui ont éprouvé tant de changements, et dont la célébration fut souvent suspendue par des guerres, des pestes, et d'autres calamités publiques, ont entièrement cessé en 1808, sous la domination française, lorsque l'on détruisit les chars et toutes les décorations qui servaient à leur donner de l'éclat.

« Une autre espèce de divertissement dont on ne connaît pas l'origine, ajoute le même écrivain, mais qui a reçu l'empreinte du caractère florentin, est celui qui est désigné par les historiens sous le nom de Puissances (*potenze*). On pourrait penser que les puissances ne sont que le développement de la compagnie de l'Amour, qui célébra la fête de saint Jean en 1283. Mais l'Ammirato, historien fort exact, assure que les Puissances ont été introduites à Florence par le duc d'Athènes, pour éblouir et enivrer le peuple par les plaisirs, et se faciliter les moyens de consolider sa tyrannie. En adoptant cette hypothèse, ces fêtes dateraient, à Florence, de l'an 1343. Ce qu'elles ont de particulier est qu'elles ont fait former une espèce de régiment divisé par compagnies commandées par des chefs, se rassemblant pour

donner des fêtes et en jouir elles-mêmes, comme les milices florentines accouraient près de leurs gonfaloniers lorsqu'il y avait du trouble dans la ville. Le petit peuple se formait en compagnies dont chacune avait son enseigne, son nom, et obéissait à un chef qui portait le titre d'empereur, de roi, de duc, de marquis, etc.; ce qui a fait donner à cette association joyeuse le nom de Puissances. Leurs jeux consistaient en déguisements, en espèce de processions fastueuses, et plus souvent en combats simulés, qui dégénéraient presque toujours en batailles très-réelles et sanglantes.

« Vers 1531, le duc Alexandre de Médicis, installé prince à Florence, par son beau-père Charles-Quint, eut l'idée, comme son prédécesseur en tyrannie, le duc d'Athènes, de gagner la populace en lui donnant de l'argent pour reformer les Puissances.

« Aux noces de la princesse Éléonore avec don V. Gonzaga, en 1582, le grand-duc François Ier donna huit cents écus pour mettre les Puissances en jeu. Les compagnies se formèrent, et il y eut une bataille à coups de pierres dans la Grande-Rue; la fureur des combattants devint telle, que, sans l'arrivée des lanciers armés de cuirasses et de salades, on n'aurait pu les séparer. Cependant il resta encore un assez bon nombre de joueurs tués et blessés sur la place. Six ans après cet événement, en 1588, les Huit de garde et Balie sentirent la nécessité de réprimer la fureur des Puissances et de leurs sujets, qui se servaient d'armes, se défiaient entre eux, et, dans leurs transports, brisaient les boutiques et

maltraitaient les passants. Les titres ridiculement fastueux qu'ils prenaient gonflaient leur vanité; et, bien qu'ils ne fussent que *duc de la Lune*, *marquis de la Corneille*, ou *roi de la Vache*, ils étaient très-fiers des mauvais coups qu'ils avaient portés. On a retrouvé, sur une pierre encastrée dans les murs de l'église de Santa-Lucia-al-Prato, cette inscription consacrant la victoire d'un de ces champions :

« IMPERATOR EGO, VICI PRÆLIANDO LAPIDIBUS, 1544. »

Terminons cette note en empruntant encore au curieux ouvrage de M. Delécluze quelques lignes relatives à une fête demi-religieuse, demi-carnavalesque, au dénouement désastreux de laquelle Vasari fait plusieurs fois allusion.

« Le cardinal légat de Boniface VIII étant allé à Florence, en 1304, pour essayer de ménager un rapprochement entre les Blancs et les Noirs, le peuple eut l'idée de donner une de ces fêtes que l'on se plaisait à célébrer quelque temps avant, lorsque la cité était tranquille, heureuse et florissante. Chaque quartier rivalisa pour amuser la ville. Depuis longtemps les habitants de celui de San-Frediano étaient renommés pour l'originalité de leurs inventions. Cette fois ils s'avisèrent de faire publier à son de trompe que ceux qui voudraient savoir des nouvelles de l'autre monde n'avaient qu'à se trouver, aux calendes de mai, sur le pont alla Carraia ou le long des bords de l'Arno. En effet, ils établirent sur le fleuve des espèces d'échafauds placés sur des

barques, et là, au moyen de feux et d'illuminations artistement préparés, ils représentèrent, à cette lumière, des scènes de l'enfer. Les uns paraissaient nus, d'autres avaient des masques et des habits qui les faisaient prendre pour des diables, et tous ensemble rendaient des scènes de damnation et de supplices infernaux. Toute cette pantomime était accompagnée de cris et de hurlements affreux, et causa un plaisir singulier à tous les spectateurs. Mais, comme, à cette époque, le pont alla Carraia était construit en bois, et que l'affluence du monde qui s'y était porté le chargea outre mesure, il effondra en plusieurs endroits; de sorte qu'un grand nombre de spectateurs, ou se noyèrent, ou se tuèrent en tombant, ou enfin se firent d'horribles blessures. Malgré l'affliction de toutes les familles de Florence qui, après cet accident, avaient un parent à pleurer, on n'en fit pas moins la mauvaise plaisanterie de dire que les gens du quartier de San-Frediano avaient tenu leur promesse, puisque beaucoup de gens qui étaient sur le pont *étaient allés savoir des nouvelles de l'autre monde.* »

Vasari lui-même nous fournira de nouvelles et amples notices sur les autres fêtes de Florence qui conviennent encore davantage à l'histoire de l'art.

DON BARTOLOMMEO,

ABBÉ DE SAN-CLEMENTE,

MINIATURISTE ET PEINTRE.

Il est rare qu'un homme bon et vertueux manque d'amis dévoués, et ne soit pas vénéré pendant sa vie et regretté après sa mort, comme don Bartolommeo della Gatta, abbé de San-Clemente d'Arezzo. Ce religieux, remarquable par son talent et ses mœurs exemplaires, appartint au couvent degli Angeli, à Florence, de l'ordre des Camaldules. Dès sa jeunesse, il se montra, peut-être pour les raisons que nous avons relatées plus haut dans la vie de don Lorenzo, très-habile miniaturiste et dessinateur, ainsi que le prouvent les miniatures qu'il exécuta dans l'abbaye d'Arezzo pour les moines de Santa-Fiore-e-Santa-Lucilla. On admire surtout le missel qui fut donné au pape Sixte, et dont la première feuille renferme une belle Passion du Christ. On lui doit encore les miniatures qui sont à San-Martino, cathédrale de la ville de Lucques.

Peu de temps après avoir achevé ces ouvrages,

Bartolommeo fut mis en possession de l'abbaye de San-Clemente d'Arezzo, par Mariotto Maldoli, général des Camaldules, et membre de la famille de ce Maldolo qui donna à saint Romuald, fondateur de cet ordre, le terrain des Camaldules, que l'on appelait alors *Campo di Maldolo*. Notre abbé fit une foule de travaux pour Mariotto et son ordre, en reconnaissance du bienfait qu'il en avait reçu. La peste de 1468 le força, comme beaucoup d'autres personnes, de se tenir renfermé dans sa maison. Il s'exerça, durant ce temps, à peindre de grandes figures (1). Ses essais lui ayant réussi, il fit, pour les recteurs de la confrérie d'Arezzo, un tableau sur bois qui est aujourd'hui dans leur salle de réunion. Saint Roch recommandant à la Vierge le peuple d'Arezzo forme le sujet de cette composition, dans laquelle il introduisit la place de la ville, la maison de la confrérie, et plusieurs fossoyeurs qui viennent d'enterrer des morts (2). Il peignit encore un autre saint Roch dans l'église de San-Piero, et, sur le même panneau, la ville d'Arezzo telle qu'elle était alors (3). Un troisième saint Roch, également de sa main, mais bien supérieur aux deux premiers, orne aujourd'hui la chapelle des Lippi, dans l'église paroissiale d'Arezzo. Cette précieuse figure est peut-être la meilleure qu'il produisit jamais; la tête et les mains ne sauraient être ni plus belles, ni plus naturelles (4). A San-Piero, couvent des Servites, l'abbé laissa un ange Raphaël (5) et le portrait du bienheureux Jacopo-Filippo de Piacenza (6).

Il se rendit ensuite à Rome où il travailla dans la

chapelle Sixtine, en compagnie de Luca de Cortona et de Pietro Perugino.

De retour à Arezzo, il fit, dans la chapelle des Gozzari, un saint Jérôme pénitent, dont les membres décharnés, les yeux attentivement fixés sur un Crucifix et la poitrine meurtrie annoncent ses rudes combats contre les passions. L'abbé plaça dans cette composition un énorme rocher et quelques grottes sous lesquelles il figura, en petite proportion et d'une manière tout-à-fait gracieuse, différents traits de la vie du même saint (7). Dans une chapelle de Sant'-Agostino, il exécuta à fresque, pour les religieuses du troisième ordre, un beau Couronnement de la Vierge, et dans une autre chapelle, une Assomption en détrempe, où l'on admire particulièrement la souplesse des draperies qui couvrent plusieurs anges (8). Don Bartolommeo peignit ensuite à fresque, au-dessus de la porte de l'église de San-Donato, dans la forteresse d'Arezzo, la Vierge et un enfant Jésus, entre saint Donato et saint Giovanni-Gualberto (9). Dans une chapelle, près de la porte principale de l'abbaye de Santa-Fiore, il laissa un saint Benoît et d'autres saints d'un travail exquis (10). Pour son ami Gentile d'Urbin (11), évêque d'Arezzo, avec lequel il demeurait presque continuellement à l'évêché, il fit, dans une chapelle, un Christ mort (12). Sous une loge, il introduisit son propre portrait à côté de celui de Messer Gentile, accompagné de son vicaire, de divers chanoines de la ville, et de Ser Matteo Francini, son notaire, occupé à lire une bulle.

Il dessina en outre et conduisit à bonne fin une loge (13) unissant le palais épiscopal à la cathédrale, et au milieu de laquelle Messer Gentile voulait élever son tombeau. Malheureusement la mort l'empêcha de réaliser entièrement ce projet, qu'il confia aux soins de son successeur; mais celui-ci n'y donna pas autre suite, comme cela arrive presque toujours en pareille circonstance.

L'abbé décora aussi, dans l'ancienne cathédrale (14), une belle chapelle pour le même évêque; comme elle ne subsista pas long-temps, il est inutile d'en parler davantage.

On trouve à Arezzo une foule d'autres peintures de notre artiste, parmi lesquelles nous citerons les trois figures de l'église del Carmine, la chapelle des religieuses de Sant'-Orsina (15), et le tableau en détrempe de la chapelle du maître-autel de San-Giuliano, représentant la Vierge, saint Julien et saint Michel. Ces figures sont d'une beauté remarquable, surtout le saint Julien qui, les yeux fixés sur le Christ, que la Vierge tient à son cou, témoigne une profonde affliction. Dans une chapelle de la même église, don Bartolommeo laissa une femme portant un enfant emmaillotté qui paraît vivant, et un merveilleux saint Michel, sur un volet qui appartenait à un ancien orgue. Il peignit également, à Arezzo, la chapelle du maître-autel des religieuses delle Murate (16); à Monte-San-Sovino, un tabernacle, qui est en face du palais du cardinal di Monte; et à Borgo-San-Sepolcro, où est aujourd'hui l'évêché, une chapelle qui lui procura honneur et profit.

Don Bartolommeo joignait au talent de peintre celui de musicien. Il fabriqua lui-même des orgues en plomb ; à San-Domenico, il en fit un en carton dont les sons n'ont, encore aujourd'hui, rien perdu de leur douceur ; à San-Clemente, il en plaça un autre au niveau du chœur, afin que l'organiste pût toucher son clavier et chanter en même temps.

Don Bartolommeo améliora beaucoup son abbaye ; ainsi il reconstruisit la grande chapelle de son église, la décora entièrement de sa main, et fit, dans la niche qui était à droite de la même chapelle, un saint Roch, et dans la niche qui était à gauche, un saint Barthélemi. Ces niches et l'église sont maintenant détruites (17).

Matteo Lappoli d'Arezzo, élève de notre abbé, fut un habile et vaillant peintre, comme le prouvent ses ouvrages, qui existent à Sant'-Agostino, où, dans une niche d'une chapelle dédiée à saint Sébastien (18), il exécuta en relief une figure de ce bienheureux, autour de laquelle il représenta saint Blaise, saint Roch, saint Antoine de Padoue et saint Bernardin. Sur la partie cintrée de la chapelle, il peignit une Annonciation, et sur la voûte les quatre évangélistes. Dans une autre chapelle que l'on rencontre en entrant à gauche par la porte latérale de l'église, il fit à fresque la Nativité, et l'Ange annonçant à la Vierge sa mission divine. Sous les traits de Gabriel, on reconnaît le jeune Giulian Bacci. Au-dessus et à l'extérieur de la même porte latérale, il laissa, entre un saint Pierre et un saint Paul, une autre Annonciation. La Madone offre le portrait de

la mère du fameux poète Pietro d'Arezzo (19); à San-Francesco, dans la chapelle consacrée à saint Bernardin, il peignit ce saint de telle sorte qu'on le croirait vivant. Sans contredit, c'est là le chef-d'œuvre de Matteo Lappoli. A l'évêché, dans la chapelle des Pietramaleschi, on voit de lui un beau saint Ignace en détrempe (20), et dans l'église paroissiale, au-dessus de la porte qui donne sur la place, un saint André et un saint Sébastien (21). Dans l'oratoire de la Trinità, il fit, pour Messer Buoninsegna Buoninsegni d'Arezzo, un tableau que l'on peut compter parmi ses meilleurs. Au pied d'un Crucifix placé entre un saint Martin et un saint Roch, sont agenouillés deux personnages. Le premier est un pauvre homme, pâle et maigre, aux vêtements en lambeaux. De son cœur sortent des rayons qui aboutissent aux plaies du Sauveur. Le second est un riche, éblouissant de pourpre et de bisse, au visage jovial et rubicond; de sa poitrine s'échappent aussi des rayons, mais qui, au lieu de se diriger vers les blessures du Christ, s'étendent sur des campagnes couvertes de blés, de bestiaux, de jardins, sur des comptoirs de banque, et jusque sur des barques chargées de marchandises qui entrent dans le port. Cette ingénieuse allégorie, exécutée avec beaucoup de soin et de talent, fut jetée à terre il y a peu de temps, lorsqu'on éleva une chapelle à l'endroit où elle se trouvait. Au-dessous de la chaire de l'église paroissiale, Matteo Lappoli fit encore un Crucifix pour Messer Lionardo Albergotti (22).

L'abbé de San-Clemente eut encore pour élèves

Domenico Pecori d'Arezzo et un Servite de la même ville qui peignit la façade de la maison Belichini, et couvrit de fresques deux chapelles placées l'une à côté de l'autre dans l'église de San-Piero (23). Domenico Pecori fit à Sargiano trois figures en détrempe; pour la confrérie de Santa-Maria-Maddalena, un magnifique gonfalon à l'huile, et pour Messer Presentino Bisdomini, une sainte Apollonie dans la chapelle de Sant'-Andrea de l'église paroissiale (24). Il termina un grand nombre de travaux, laissés inachevés par son maître, tels que le saint Sébastien, le saint Fabien et la Madone que la famille Benucci destinait au temple de San-Piero (25). A Sant'-Antonio, il représenta au-dessus du maître-autel plusieurs saints, et la Vierge, les mains jointes, adorant son fils placé dans son giron. Un petit ange agenouillé soutient, sur un coussin, Notre-Seigneur. Dans une chapelle de San-Giustino, pour Messer Antonio Rotelli (26), il exécuta à fresque une Histoire des mages, et, dans l'église paroissiale, pour la confrérie de la Madonna, un immense tableau où l'on voit la Vierge planant dans les airs au-dessus du peuple d'Arezzo. Domenico introduisit une foule de portraits d'après nature dans cette composition qu'il mena à fin avec l'aide d'un Espagnol qui connaissait beaucoup mieux que lui les procédés et les ressources de la peinture à l'huile. Domenico se servit encore de cet artiste pour une Circoncision que lui avait demandée la confrérie de la Trinità, et pour un *Noli me tangere* à fresque que l'on voit dans le

jardin de Santa-Fiora. En dernier il fit à l'évêché, pour le primicier Donato Marinelli, de nombreuses figures aussi remarquables par la sagesse de l'invention que par la correction du dessin et la vigueur du relief. Comme Domenico était très-vieux lorsqu'il entreprit ce tableau, qui fut et sera toujours admiré, il s'adjoignit le Capanna, homme de mérite, qui peignit tant de façades et de tableaux en clair-obscur dans la ville de Sienne, sa patrie. Autant que l'on peut en juger par ses ouvrages, le Capanna se serait fort distingué dans son art s'il eût vécu plus longtemps.

La confrérie d'Arezzo possédait un somptueux baldaquin peint à l'huile par Domenico. Il y a peu d'années, elle le prêta pour une représentation sacrée que l'on donnait à San-Francesco. On l'avait placé près du toit de l'église où, un incendie causé par une torche s'étant déclaré, il devint la proie des flammes ainsi que l'acteur qui remplissait le rôle du Père éternel. Ce malheureux, qui était attaché sur son siége, ne put briser ses liens et s'enfuir comme les anges ses camarades. Les spectateurs épouvantés se précipitèrent tous à la fois vers la porte, chacun voulait sortir le premier; quatre-vingts d'entre eux périrent dans cette épouvantable bagarre. Quant au baldaquin, il fut remplacé par un autre beaucoup plus riche dû au pinceau de Giorgio Vasari.

Domenico s'appliqua aussi à la peinture sur verre. On voyait de lui, à l'évêché, trois beaux vitraux qui ont été détruits pendant la guerre par l'artillerie (27).

Don Bartolommeo compta encore parmi ses élèves Agnolo di Lorenzo. Cet artiste ne manquait pas de talent. Il travailla à la décoration de la porte de San-Domenico, et il serait devenu un excellent maître s'il eût été aidé.

L'abbé mourut, en 1461, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, et laissa inachevé le temple de la Nostra-Donna-delle-Lacrime dont il avait fait le modèle. Cet édifice a été ensuite conduit à fin par divers maîtres.

Don Bartolommeo a droit à l'admiration comme miniaturiste, architecte, peintre et musicien. Il fut enseveli par ses religieux dans son abbaye de San-Clemente (28). Ses ouvrages ont toujours été en telle estime à Arezzo, que l'on grava sur son tombeau les vers suivants :

Pingebat docte Zeusis, condebat et ædes
  Nicon; Pan capripes, fistula tua prima est.
Non tamen ex vobis mecum certaverit ullus :
  Quæ tres fecistis, unicus hæc facio.

Don Bartolommeo mourut l'an 1461 (29). Il ajouta à l'art de la miniature cette beauté que l'on trouve dans toutes ses productions, comme le témoignent plusieurs morceaux de sa main que nous conservons dans notre recueil.

Girolamo de Padoue enrichit de miniatures, dans le goût de celles de notre artiste, quelques livres de Santa-Maria-Nuova de Florence.

Enfin, don Bartolommeo fut aussi imité par Gherardo, miniaturiste florentin, qui fut aussi ap-

pelé Vante, et dont nous avons déjà parlé (30). Ce maître fit à Venise des ouvrages sur lesquels nous avons inséré ponctuellement, dans la vie de Fra Giovanni de Fiesole, une longue note qui nous a été envoyée par des gentilshommes vénitiens. Pour les satisfaire, et comme la recherche de ce document leur avait coûté un grand travail, nous avons consenti à n'y rien changer puisque, d'ailleurs, n'ayant point vu nous-même les miniatures de Vante, nous ne pouvions en donner notre propre avis.

Le couvent degli Angeli, de l'ordre des Camaldules, à Florence, fut une véritable pépinière de miniaturistes. Déjà nous y avons rencontré don Lorenzo qui se rendit célèbre non-seulement en Toscane, mais encore dans toute l'Italie, puis don Jacopo et don Silvestro qui réunirent leurs talents pour produire ces magnifiques livres de chœur qui causèrent tant d'admiration à Laurent de Médicis et à Léon X. Voici maintenant don Bartolommeo qui ne se distingua pas moins que ses habiles devanciers, et à l'œuvre duquel nous consacrerions dès à présent notre attention, s'il ne devait plus tard figurer dans l'histoire de la miniature que nous donnerons dans le dernier volume, à la suite de la vie de Don Giulio Clovio.

Nous nous bornerons donc ici à nous expliquer sur deux erreurs qui se sont glissées dans cette biographie, et qui ont été relevées avec une aigreur d'autant plus blâmable qu'il est évident qu'elles ne proviennent aucunement du fait de Vasari, comme l'on va en juger. Au commencement de la vie de don Bartolommeo, notre auteur dit que cet artiste s'exerça à peindre de grandes figures pendant la peste de 1468, et, un peu plus loin, qu'il travailla en compagnie de Luca de Cortona et du Pérugin dans la chapelle Sixtine, laquelle fut bâtie, l'an 1471, par le pape Sixte IV, qui lui prêta son nom; puis, à la dernière page, on lit que don Bartolommeo mourut l'an 1461. « Contradiction monstrueuse! « s'écrie un critique affamé; comment don Barto- « lommeo aurait-il assisté à la peste de 1468 et tra- « vaillé dans la Sixtine, en 1471, s'il mourut en 1461, « c'est-à-dire sept ans avant la peste et dix ans avant « l'édification de la chapelle? Est-ce bien possible? « Vasari y a-t-il bien songé? » Nous nous rangeons de votre avis, ô habile homme, Vasari n'y a pas plus songé que vous n'avez pensé vous-même à jeter la faute sur l'imprimeur, qui, par inadvertance, aura substitué un 6 à un 8, et avancé ainsi de vingt années la mort de don Bartolommeo. Et si un tel méchef vous paraît trop invraisemblable, permettez-nous de vous citer à l'appui un exemple, lequel, croyez-le bien, nous n'avons point préparé de longue main pour argumenter contre vous. Notre imprimeur envoie Niccola de Pise à Volterre, l'an 1524, tandis que sur notre manuscrit nous ne l'y

trouvons que l'an 1254 [1]. Si une transposition fortuite de chiffres a introduit ainsi dans la traduction de Vasari une erreur de trois cents ans, ne peut-on, sans grands efforts, admettre que, par un hasard analogue, par la substitution accidentelle d'un chiffre à un autre, d'un 6 à un 8, une erreur de vingt années se soit coulée dans le texte italien? Qu'en dites-vous, profond et sagace écrivain? ne regrettez-vous pas aussi d'avoir été trop peu indulgent pour ce pauvre Vasari, que vous traitez ensuite d'ignorant parce qu'il a confondu le miniaturiste Vante avec Gherardo? Vous aviez sans doute oublié qu'il confessait n'avoir jamais vu les ouvrages de ce peintre, et s'être fié aux documents fournis par ses amis de Venise. Mais nous commençons à craindre que vous ne soyez un de ces savants dont nous parlions dans notre préface, un de ces académiciens, qui, en mettant l'historien d'Arezzo le plus impudemment à contribution, se sont contentés de feuilleter son livre avec des ciseaux à la main, craignant sans doute la fatigue et la perte de temps que leur aurait causées une lecture attentive.

NOTES.

(1) Voyez le commentaire.

(2) Ce tableau s'est bien conservé et porte la date de 1479 et les

[1] Voir tom. Ier, vingt-neuvième ligne de la page 128.

noms des recteurs de la confrérie d'Arezzo qui sont : Guido Camajani, Battista Catenaci, Tommaso Gonzari, Paolo Galli, Gio. di Vincenzio de' Giudici, Battista Gio. di Cola di Ser Fino, Bernardino degli Azzi et Zaccaria Lamberti.

(3) Ce saint Roch, qui était autrefois dans l'église de San-Pietro des Servites, a été relégué dans un petit corridor du couvent. Il est accompagné de cette inscription : Sum Rocchus qui fundo pias precesque secundas pro illis quos flamma necis pestiferæ lædit.

(4) Ce troisième saint Roch a été placé dans la salle d'audience des recteurs de la confrérie.

(5) Le tableau de l'ange Raphaël a été détruit.

(6) Le portrait du bienheureux Jacopo de Faenza et non Piacenza, comme l'appelle Vasari, par erreur, a été conservé par les Servites ; on lit au-dessus de cette peinture : Beatus Jacobus Philippus de Faentia messer Bellichino ha fatto fare 148....

(7) Ce saint Jérôme a été placé dans la chapelle du Baptistère.

(8) Toutes les peintures de Sant'-Agostino d'Arezzo ont péri.

(9) Ces figures n'existent plus.

(10) La chapelle de l'abbaye de Santa-Fiore a été détruite avec toutes les peintures que Vasari vient de mentionner.

(11) C'est-à-dire Gentile de' Becchi. — Voyez la *Relazione* du Rondinelli.

(12) Les peintures du palais épiscopal d'Arezzo ont été jetées à terre lorsque, vers la fin du XV[e] siècle, Pietro Usimbardi restaura complètement l'évêché.

(13) L'évêque Falconcini a agrandi cette loge qui s'était bien conservée jusqu'à son temps.

(14) La plupart des évêques d'Arezzo firent faire des travaux dans l'ancienne et primitive cathédrale, située hors de la ville et qui avait été abandonnée dès l'an 1203. Elle fut détruite avec tout ce qu'elle renfermait, l'an 1561.

(15) Les figures de l'église del Carmine et les décorations de la chapelle des religieuses da Sant'-Orsina n'existent plus.

(16) Les peintures de la chapelle des religieuses delle Murate ont péri.

(17) L'abbaye de San-Clemente d'Arezzo de l'ordre des Camaldules fut renversée du temps de Vasari, l'an 1547, lorsque l'on restaura les murs de la ville. L'an 1553, le monastère de Santa-Caterina obtint de Jules III les biens de cette abbaye par la protection de sœur Maria Maddalena di Monte, nièce de ce pontife.

(18) Cette chapelle a été jetée à terre.

(19) Il ne subsiste à Sant'-Agostino aucune des peintures de Matteo Lappoli.

(20) Ce saint Ignace est perdu.

(21) Le saint André a disparu, mais le saint Sébastien s'est conservé en parfait état.

(22) On ne sait ce qu'est devenu ce Crucifix.

(23) De ces deux chapelles une seule est restée ornée d'anciennes peintures.

(24) Ces ouvrages de Domenico Pecori n'existent plus.

(25) Le tableau de la famille Bonucci et non Benucci, comme Vasari ou son imprimeur l'appelle par erreur, a été transféré à Campiano.

(26) Le tableau des Mages, fait pour Messer Antonio Rosselli et non Rotelli, a disparu.

(27) Ce malheur arriva probablement l'an 1529, lorsque les Florentins, renfermés dans les forteresses d'Arezzo, commencèrent, le 12 novembre, à mitrailler la ville de nuit et jour. Ils n'épargnèrent ni les églises ni les hôpitaux. Voyez la *Descrizione d'Arezzo*, par Gio. Rondinelli.

(28) Le tombeau de Don Bartolommeo a été détruit en même temps que l'abbaye de San-Clemente.

(29) Voyez le commentaire de cette biographie.

(30) Voyez le commentaire de cette biographie.



GHERARDO.

GHERARDO,

MINIATURISTE FLORENTIN.

De tous les genres de peinture, aucun n'est plus propre que la mosaïque à résister au vent et à la pluie. Le vieux Laurent de Médicis reconnut bien cette vérité. Désireux de remettre en lumière ce qui était caché depuis longues années, et grand amateur de la peinture et de la sculpture, il ne pouvait oublier la mosaïque. Ayant remarqué que le miniaturiste Gherardo cherchait à vaincre les difficultés de cet art, il lui prêta généreusement son aide, qu'il ne refusa jamais à aucun homme qui annonçait quelque génie. Il le plaça en compagnie de Domenico Ghirlandaio, et, par sa protection, le fit charger par les intendants de Santa-Maria-del-Fiore du soin de décorer les chapelles qui se trouvent dans la croisée de l'église. Gherardo commença celle del Sagramento, où repose le corps de saint Zanobi. Si la mort ne fut venue l'arrêter, il aurait produit des chefs-d'œuvre avec Domenico, comme l'on peut en juger par les fragments qui subsistent encore dans cette chapelle.

Gherardo n'était pas seulement mosaïste et miniaturiste, il abordait avec un égal bonheur les grandes figures. Hors de la porte alla Croce, il peignit à fresque un tabernacle ; il en laissa encore un autre fort estimé, à Florence, au haut de la Via-Larga. Sur la façade de l'église de San-Gilio, à Santa-Maria-Nuova, au-dessous du tableau de la Consécration de cette église par Martin V, dû au pinceau de Lorenzo di Bicci, il représenta le même pape donnant l'habit et de nombreux priviléges au directeur de l'hôpital (1). Cette composition, coupée par un tabernacle renfermant une Madone, semblait manquer de figures ; mais dernièrement don Isidoro Montaguto, nouveau directeur de l'hôpital, a enlevé ce tabernacle pour percer une porte, et a fait achever le tableau de Gherardo par un jeune peintre florentin, nommé Francesco Brini. Nous devons dire que le maître le plus habile aurait eu besoin de réunir tous ses efforts pour égaler le talent que notre artiste déploya dans cette fresque.

Pour l'église du même hôpital, pour celle de Santa-Maria-del-Fiore de Florence, et pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, Gherardo enrichit de miniatures une multitude de livres. Ceux de notre artiste, d'Attavante et d'autres maîtres, que possédait Mathias Corvin, furent achetés, après la mort de ce prince, par le magnifique Laurent de Médicis, et augmentèrent la célèbre collection destinée à la bibliothèque que l'on doit au pape Clément VII. Mais Gherardo, comme nous l'avons dit, ayant quitté la miniature pour la peinture, composa un

immense carton pour les évangélistes qu'il avait à exécuter en mosaïque dans la chapelle de San-Zanobi. Avant que le magnifique Laurent de Médicis lui eût procuré ce travail, pour prouver qu'il entendait la mosaïque et qu'il était capable de marcher sans être aidé, il fit une tête de saint Zanobi, grande comme nature, qui est restée à Santa-Maria-del-Fiore, et que l'on expose comme une chose précieuse les jours de solennité.

Pendant ce temps, arrivèrent à Florence quelques gravures de Martino et d'Albert Durer. Gherardo se mit aussitôt à en copier plusieurs au burin avec beaucoup de succès, comme le prouvent certains morceaux que nous conservons dans notre recueil, avec divers dessins de sa main.

Il peignit aussi quantité de tableaux qu'il expédia hors de Florence. Ainsi on trouve de lui, à Bologne, une sainte Catherine de Sienne, qui orne la chapelle dédiée à cette sainte dans l'église de San-Domenico (2). A San-Marco, de Florence, il remplit de figures très-gracieuses un espace demi-circulaire placé au-dessus du tableau *del Perdono* (3).

Autant tout le monde était satisfait des ouvrages de notre artiste, autant il en était mécontent lui-même. Ses mosaïques seules avaient le don de lui plaire. Dans ce genre de peinture, il fut plutôt le rival que le second de Domenico Ghirlandaio. Certes, s'il eût vécu plus longtemps, il aurait atteint la perfection dans cet art dont il avait trouvé presque tous les secrets, et pour lequel il se sentait un goût tout particulier.

Plusieurs personnes veulent qu'Attavante, ou Vante, miniaturiste florentin dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, ait été disciple de Gherardo, comme Stefano, autre miniaturiste florentin. Mais, moi, je suis certain qu'Attavante fut seulement l'ami, le compagnon, le contemporain de Gherardo, et non son disciple.

Gherardo mourut à l'âge de soixante-trois ans. Il laissa tous ses ustensiles à son élève Stefano, qui les transmit bientôt après au vieux Boccardino, lorsqu'il se livra exclusivement à l'architecture. Le Boccardino orna de miniatures la plupart des livres de l'abbaye de Florence (4).

Les œuvres de Gherardo datent de l'an 1470 environ.

Après une étude sérieuse et complète des nombreux documents que nous avons rassemblés sur les miniaturistes italiens, nous avons reconnu que nous commettrions une faute en plaçant leur histoire à la suite de la biographie de Gherardo, comme nous l'avons annoncé dans notre premier volume.

Le Florentin Gherardo nous mène seulement à la fin du quinzième siècle. Or, Vasari, en nous introduisant fort avant dans le seizième, nous présentera plusieurs artistes qui ont cultivé l'art de la miniature avec un remarquable succès, et que, par con-

séquent, il est important de ne point séparer de ceux que nous avons déjà trouvés dans la même voie.

En rejetant à la vie de Don Giulio Clovio le travail que nous avons promis, nous traversons la plus grande partie du seizième siècle, et nous pouvons alors observer comment l'art de la miniature a procédé dans ses développements, quels mobiles l'ont dirigé à des époques entièrement diverses, et quelles formules il a acceptées ou repoussées à chaque période. Nous passons alors sur chaque point de la route qu'il a parcourue, et nous suivons de progrès en progrès les idées qui, successivement élaborées, lui ont donné pour résultat final les productions d'un imitateur de Michel-Ange.

On comprendra facilement que si nous conduisions ici l'histoire des miniaturistes jusqu'à Gherardo, pour l'abandonner ensuite et ne la reprendre que lorsque nous aurions rencontré don Giulio Clovio, un des inconvénients de cette méthode serait d'éparpiller le récit et les réflexions qui doivent en découler et s'y rattacher; en un mot, de briser l'unité d'ensemble. Et c'est ce que nous avons voulu éviter.

NOTES.

(1) Cette peinture n'existe plus.

(2) Un tableau de Francesco Brizio, élève de Louis Carrache, a remplacé celui de Gherardo.

(3) Cette peinture a été enlevée de l'église ainsi que plusieurs autres, mentionnées par le Bocchi et le Cellini dans les *Bellezze di Firenze.*

(4) La bibliothèque de Modène possède une bible, couverte d'admirables miniatures, à laquelle est joint le curieux document que nous allons rapporter textuellement. On y trouvera les noms de deux miniaturistes qui doivent marcher de pair avec les Gherardo et les Attavante.

BORSIUS DUX

Conventioni et pacti firmati per Galeotto de l'Assassino M. Camerlingo de lo Illustriss. N. S. Duca ec. per nome de la Illustriss. SS. cum Tadeo de Crivelli et Francho de Ms. Zohanne de Russi da Mantua adminiatori in questa forma, che li dicti siano tenuti, et cussi hanno promesso, de adminiare la Bibia del Nostro Signore per lo modo et forma, che è il terzo quinterno nel libro *Exodi* segnato D.

Item che a ogni libro si faccia uno principio magnifico, segondo che merita questa Bibia. Et questo fra il termine de anni sei proximi che hanno havenir, comenzando questo dì octo de Luglio dell' anno 1455 ad tuta lora spesa de oro et azuro fino et de altri colori. Et debiano avere li dicti Adminiatori per la dicta cagione dal S. libre septanta cinque de Marchesini per ciascheduno quinterno, et tanto più, quanto fosser li principij cento o circa che serano in lo Adminio de la dicta Bibia, segondo la taxa che ne facesse el dicto Galeotto, o altra che apparesse al nostro S. Et lo quale pagamento se debia fare in questa forma, cioè al presente libre dugento de ms., le quale se debiano scontare a li dicti Adminiatori in li primi quinterni che loro faranno, ad lib. quindese ms. per quinterno, in fino che siano scontate le dicte lib. dugento. Et lo resto debiano havere ad contanti. Et facto el quinterno debiano essere satisfacti incontinenter. Et se fossino indugiati del pagamento, habiano li

dicti tanto più termine de dicti anni sei. Quanto sera tardato a darge li suoi denari dì per dì et ogni volta.

Anchora debia el nostro S. darge la casa comoda, che sia sufficiente, come è la casa che hano al presente per tuto el tempo che durerà el dicto Adminio, overo darge lib. cinquanta de ms. per ciascheduno anno, et ad ragione de anno.

Galeotus Assass., etc.

Illustriss. D. N. dux, etc., mandat firmari hujus modi pacta et Capitula et Conventa, prout et sicut adnotatum est superius.

Lud. Casolla Vef., die II *julii* 1455.

En marge : « Ricordo che a dì 5 de octobre 1458 la convenzione facta con Tadeo et Franco Adminiatori de la Bibia scripta in la facciata seguente dicto dì fu confirmata per lo Illustriss. N. S. con loro per omnia come la sta. Ma novamente se sono convenuti in la incla parte d'accordo l'uno con l'altro. Vidt. che el dicto Franco ogni mese debia dare al S. uno quinterno miniato, et compito. Et non lo dando, sia lecito a sua S. condennare dicto Franco in quella pena che piacerà a la E. S., sì veramente che se in capo de l'anno dicto Franco haverà dato dodese quinterni sia libero, et absoluto de dicta pena. Et dando lo dicto Franco ogni mese uno quinterno vidt. XII in capo de l'anno, Tadeo simili modo sia tenuto et debia fare et dare. Non tamen sia lui tenuto ad alcuna pena, ne debbia essere condennato in quanto Ello non li dasse. Item debiano avere li dicti Franco et Tadeo dal prelibato S. N. lib. dodese ogni septimana. Et dato el quinterno, debiano essere pagati del suo resto. Tutti li altri pacti rimangono fermi. Dacordo come dixono dicti Tadeo et Franco et Marco de Galeotto. »

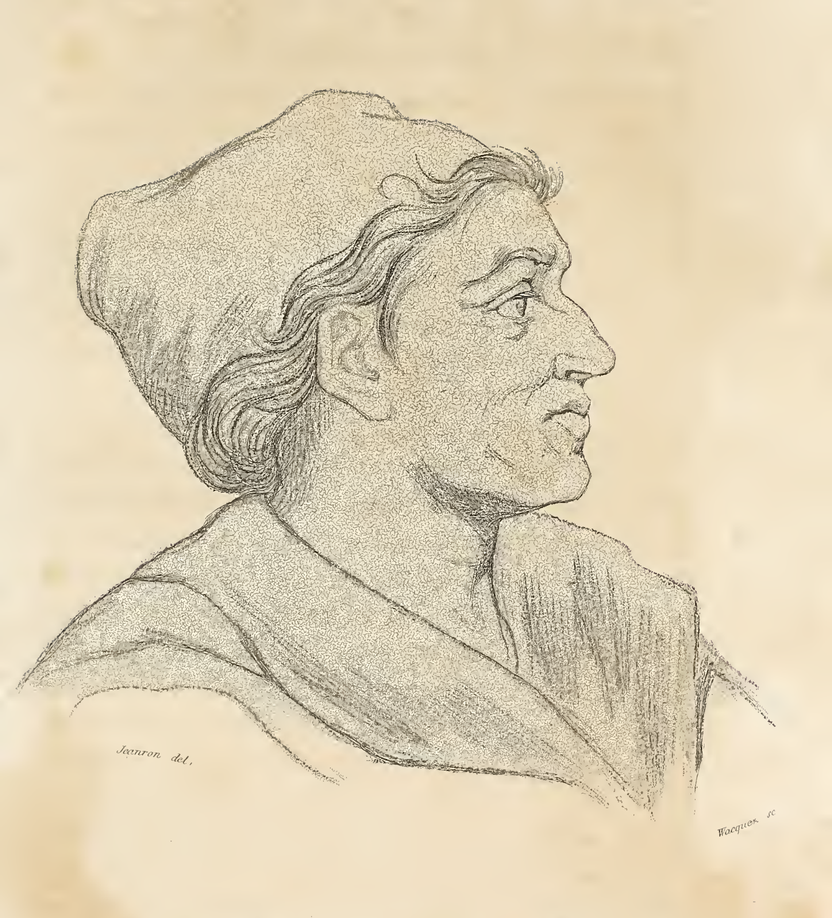
DOMENICO GHIRLANDAIO,

PEINTRE FLORENTIN.

Par le mérite, la grandeur et la multitude de ses ouvrages, Domenico, fils de Tommaso del Ghirlandaio (1), peut être mis au nombre des principaux et des meilleurs maîtres de son temps. La nature l'avait créé pour être peintre, car s'il parvint à honorer et enrichir l'art et sa patrie, s'il parvint à être les délices de ses contemporains, ce ne fut pas sans avoir eu à lutter contre des obstacles qui trop souvent font avorter les plus rares génies, en les détournant des choses auxquelles ils sont propres.

Domenico apprit chez son père le métier d'orfévre et s'y distingua. La plupart des ex-voto en argent qui ornaient la Nunziata, et les lampes d'argent de la chapelle que l'on vit détruire pendant le siége de l'an 1529, étaient sortis de ses mains.

Tommaso fut surnommé del Ghirlandaio, à cause d'une parure en forme de guirlande dont il était l'inventeur et dont il fabriqua une quantité innombrable pour les jeunes Florentines, qui ne trouvaient bien que celles qui provenaient de sa boutique.



DOMENICO GHIRLANDAIO.

Le métier d'orfévre déplaisait à Domenico : aussi ne cessait-il de dessiner. Doué d'un esprit parfait et d'un goût admirable, il ne tarda pas à acquérir une telle facilité, que, tandis qu'il travaillait à l'orfévrerie, il s'amusait, dit-on, à reproduire d'une manière frappante les images des personnes qui passaient devant la boutique. De là vient peut-être que ses tableaux fourmillent de portraits d'une ressemblance extraordinaire.

Ses premiers ouvrages sont à Ognissanti, où il peignit, dans la chapelle des Vespucci, un Christ mort avec quelques saints, et, au-dessus d'un arc, une Miséricorde dans laquelle il introduisit le portrait du navigateur Amerigo Vespucci. Dans le réfectoire du même couvent, il fit une Cène à fresque. A Santa-Croce, à droite en entrant dans l'église, il figura l'Histoire de saint Paul.

Ces divers travaux l'ayant mis en réputation et en crédit, Francesco Sassetti le chargea de couvrir de sujets tirés de la vie de saint François une chapelle de la Santa-Trinità. Domenico mena cette entreprise à fin avec un soin et un amour indicibles (2). Sur la première paroi, où sont fidèlement retracés le pont de la Santa-Trinità et le palais des Spini, il représenta saint François apparaissant dans les airs et ressuscitant un enfant. La douleur fait place à la joie sur le visage des femmes témoins de ce miracle. Les religieux qui sortent de l'église avec les fossoyeurs qui suivent la croix sont d'une vérité merveilleuse, ainsi que d'autres personnages parmi lesquels on reconnaît Maso degli Albizzi, Messer Agnolo

Acciaiuoli, et Messer Palla Strozzi, notables citoyens de Florence. Dans un autre compartiment, Domenico montra saint François refusant l'héritage de son père Pietro Bernardone, et endossant la bure. Sur la paroi du milieu, on voit saint François allant trouver à Rome le pape Honorius, pour obtenir la confirmation des règles de son ordre et lui présenter les roses de janvier. La scène se passe dans la salle du Consistoire, où siégent des cardinaux, et à laquelle conduisent des escaliers ornés de rampes et occupés par des figures à mi-corps, parmi lesquelles on remarque le portrait du vieux Laurent de Médicis. Domenico peignit ensuite saint François recevant les stigmates, et, pour dernier sujet, prit la Mort du même saint. Des religieux entourent le corps du bienheureux, et un d'entre eux lui baise les mains avec une telle effusion, que la peinture ne saurait exprimer rien de plus. Il y a, en outre, un évêque qui, le nez surmonté de lunettes, chante les vigiles avec tant de naturel qu'on le croirait vivant, si l'on entendait les sons sortir de sa bouche. D'un côté du tableau de l'autel, on voit Francesco Sassetti agenouillé, et, de l'autre côté, sa femme, Madonna Nera et ses fils, avec de belles jeunes filles de la même famille, dont je n'ai pu retrouver les noms, revêtues des costumes de l'époque. Sur la voûte, Domenico exécuta à fresque quatre Sibylles, et, en dehors de la chapelle, au-dessus de l'arc, un ornement qui renferme la sibylle Tiburtine faisant adorer le Christ à l'empereur Octavius. Le coloris de ces fresques est d'une fraîcheur et d'une beauté

extraordinaires. Domenico accompagna ce travail d'une Nativité du Christ en détrempe, qui excite l'étonnement de tous les connaisseurs. Il plaça son portrait au milieu de bergers dont les têtes sont considérées comme des choses divines. Nous avons dans notre recueil les dessins en clair-obscur de la Sibylle et de plusieurs morceaux de ces peintures, tels que la vue du pont de la Santa-Trinità.

Domenico fit, pour le maître-autel des Jésuites, un tableau avec quelques saints agenouillés; c'est-à-dire, saint Juste, évêque de Volterra; saint Zanobi, évêque de Florence; un ange Raphaël, un saint Michel, couvert d'une armure magnifique, et d'autres saints. Nous devons ici payer à notre artiste un juste tribut d'éloges, pour avoir été le premier à imiter, à l'aide seulement des couleurs, les ornements d'or, et à supprimer en grande partie les lourdes franges d'or dont les anciens surchargeaient les vêtements. Rien n'est plus ravissant que sa Vierge accompagnée de l'enfant Jésus et de quatre petits anges. Pour un ouvrage en détrempe, ce tableau ne saurait être mieux. Il fut d'abord placé hors de la porte Pinti, dans l'église des Jésuites; mais cet édifice ayant été détruit, comme nous le dirons ailleurs, il se trouve aujourd'hui dans l'église de San-Giovannino.

Domenico commença, pour l'église de Cestello, une Visitation de la Vierge, qui fut achevée par David et Benedetto, ses frères, et où l'on remarque plusieurs têtes de femmes fort gracieuses.

Dans l'église degl' Innocenti, il exécuta une Ado-

ration des Mages, remarquable par la variété des physionomies des jeunes gens et des vieillards. On y admire surtout la Vierge, qui brille de toute la candeur que l'art est capable de donner à la mère du Fils de Dieu.

A San-Marco, il laissa un tableau dans l'église (3), une Cène dans la salle des Étrangers, et un médaillon renfermant l'Histoire des Mages, dans la maison de Giovanni Tornabuoni.

Au Petit-Hôpital, il peignit, pour le vieux Laurent de Médicis, Vulcain et ses forgerons fabriquant à coups de marteau les foudres de Jupiter (4).

A Ognissanti de Florence, il fit à fresque, en concurrence de Sandro Botticello, un saint Jérôme entouré de quantité d'instruments et de livres d'étude. Les religieux d'Ognissanti, ayant voulu changer la disposition du chœur de leur église, ont armé de solides ferrements cette figure et celle de Botticello, pour les transporter au milieu de l'église, près de la porte qui conduit au chœur. Cette opération a été effectuée sans aucun accident, au moment où nous avons mis sous presse cette seconde édition de notre livre. Domenico peignit encore l'Arc de la porte de Santa-Maria-Ughi, un petit Tabernacle pour la compagnie des menuisiers, et un saint Georges vainqueur du serpent, dans l'église d'Ognissanti. Domenico était vraiment très-habile à peindre sur muraille, bien que ses compositions fussent en même temps très-léchées.

Appelé à Rome par Sixte IV, pour travailler avec d'autres maîtres dans la chapelle de ce pontife,

Domenico y figura la Vocation de Pierre et d'André, et la Résurrection du Christ, presque entièrement détruite aujourd'hui, parce qu'elle était au-dessus d'une porte où il fallut remettre une architrave qui se brisa.

A cette époque, vivait à Rome Francesco Tornabuoni, honorable et riche marchand, qui avait fait élever à la Minerva, en mémoire de sa femme morte en couches, un tombeau par Andrea Verocchio, comme nous l'avons dit dans la vie de cet artiste. Tornabuoni voulut en outre que Domenico peignît toute une paroi de l'endroit où était ce tombeau, et y fît un petit tableau en détrempe. Domenico représenta alors, sur les murailles, quatre sujets dont les deux premiers étaient tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, et les deux derniers de celle de la Vierge. Ces ouvrages furent très-admirés.

Tornabuoni avait conçu une telle amitié pour Domenico, que, lorsque celui-ci retourna à Florence, chargé d'honneurs et d'écus, il le recommanda chaudement à son parent Giovanni, en lui écrivant combien le pape et lui-même avaient été satisfaits de ses services. Giovanni résolut aussitôt de le mettre à la tête de quelque magnifique travail où il y aurait autant d'honneur pour le protecteur que de gloire et de profit pour le protégé. Par hasard, la grande chapelle de Santa-Maria-Novella, autrefois décorée par Andrea Orcagna, était gâtée en plusieurs parties, parce que la voûte mal construite livrait passage à l'eau. Déjà divers citoyens avaient voulu la réparer ou la faire peindre de

nouveau; mais les Ricci, à qui elle appartenait, s'y étaient constamment refusés. Ils ne pouvaient supporter eux-mêmes une si grande dépense, et ils ne voulaient pas permettre à un autre de la faire, pour ne pas perdre leurs droits de patronage et d'armoiries qu'ils tenaient de leurs ancêtres. Giovanni tenta divers moyens pour obtenir la permission qu'il convoitait, et il ne réussit qu'après s'être engagé à payer tous les frais, à indemniser les Ricci, et à placer leurs armes dans le lieu le plus apparent et le plus honorable de la chapelle. Dès que ces conditions eurent été arrêtées par écrit, Giovanni alloua cette entreprise à Domenico, et fixa son salaire à douze cents ducats d'or, se réservant de lui en donner deux cents de plus, dans le cas où l'ouvrage lui plairait. Domenico l'acheva au bout de quatre années, en 1485, au grand contentement de Giovanni, qui reconnut ingénument que Domenico avait bien gagné la prime de deux cents ducats; mais il ajouta qu'il le priait de n'exiger que le premier prix. Domenico, qui estimait plus la gloire que les richesses, le tint aussitôt quitte, lui assurant qu'il se sentait plus heureux de l'avoir satisfait que de recevoir son argent. Giovanni fit ensuite sculpter deux grands écussons en pierre, l'un des Tornaquinci, l'autre des Tornabuoni, sur les pilastres extérieurs de la chapelle, et dans l'arc il plaça les armoiries des diverses branches de la famille, c'est-à-dire, celles des Giachinotti, des Popoleschi, des Marabottini et des Cardinali, sans compter celles des Tornabuoni et des Tornaquinci. Lorsque Dome-

nico peignit le tableau de l'autel, il le couronna d'un beau tabernacle, sur le fronton duquel il fit un petit écusson d'un quart de brasse avec les armes des Ricci. Ceux-ci, aussitôt que la chapelle fut découverte, cherchèrent leurs armoiries, et, ne les voyant pas, allèrent, munis de leur contrat, se plaindre au tribunal des Huit. Les Tornabuoni montrèrent que, suivant les termes du contrat, ils avaient placé, dans le lieu le plus apparent et le plus honorable, les armes de leurs adversaires. Ces derniers se récrièrent, soutenant qu'il était impossible de les apercevoir; mais on leur répliqua qu'ils devaient être enchantés d'être voisins du très-saint Sacrement, et ils perdirent leur cause. Si nous semblions nous être écartés de notre sujet, en faisant ce récit, nous nous excuserions en disant qu'il se trouvait au bout de notre plume, et que notre seul but a été de montrer que la pauvreté succombe toujours devant la richesse, qui, en s'appuyant sur la prudence, ne manque jamais d'arriver à ses fins sans être blâmée par personne.

Mais retournons aux ouvrages de Domenico. On voit d'abord, sur la voûte de la chapelle, les quatre Évangélistes plus grands que nature, et sur la muraille où est la fenêtre, les Histoires de saint Dominique, de saint Pierre martyr, et de saint Jean dans le désert, l'Annonciation de la Vierge et plusieurs saints, protecteurs de Florence, agenouillés au-dessus des fenêtres. En bas, à droite, se trouve le portrait d'après nature de Giovanni Tornabuoni, et à gauche, celui de sa femme. On les dit tous deux

fort ressemblants. Sur la muraille, à droite, l'Histoire de la Vierge est distribuée dans sept compartiments, dont six occupent toute la largeur de la paroi; le septième, placé au-dessus, est renfermé dans l'arc de la voûte, et est deux fois aussi large que chacun de ceux qui sont au-dessous. Sur la muraille, à gauche, la même distribution a été observée pour l'Histoire de saint Jean-Baptiste.

Le premier compartiment, à droite, représente Joachim chassé du Temple; on lit sur son visage la patience et la résignation, et sur ceux des Juifs la haine et le mépris que leur inspiraient les hommes frappés de stérilité qui venaient au temple. On remarque dans cette composition, du côté de la fenêtre, quatre personnages peints d'après nature. Celui qui est vieux et sans barbe est Alesso Baldovinetti, qui enseigna la peinture et la mosaïque à Domenico (5); celui qui a la tête nue, la main sur le flanc, et un petit pourpoint bleu sous un manteau rouge, est notre Domenico lui-même; celui qui a une longue chevelure noire et de grosses lèvres est Bastiano da San-Gimignano, son élève et son parent (6); enfin, celui qui tourne le dos au spectateur, et qui est coiffé d'un petit beret, est le peintre David Ghirlandaio, son frère. Ces quatre portraits sont vivants, si l'on en croit ceux qui ont connu Baldovinetti, Domenico, Bastiano et David.

Dans le second compartiment est la Nativité de Notre-Dame. On y admire, entre autres choses, une fenêtre qui éclaire la chambre où se passe la scène, et qui est un véritable *trompe-l'œil*. Sainte

Anne, étendue sur son lit, reçoit la visite de ses amies; quelques femmes lavent la Vierge avec précaution; celle-ci apporte de l'eau, celle-là prépare des langes; en un mot, chacune s'utilise comme elle peut, tandis que celle qui tient la petite fille la fait rire par de gracieuses agaceries.

Dans le troisième compartiment, on voit la Vierge montant les degrés du Temple. Il y a dans ce tableau un édifice dont la perspective est admirablement bien entendue, et un homme nu qui, malgré ses défauts, fut beaucoup admiré dans ce temps où l'on était si loin de la perfection que l'on a obtenue de nos jours.

Le quatrième compartiment contient le Mariage de la Vierge. Parmi les nombreux personnages de ce tableau, on distingue ceux qui brisent de colère les verges qui n'ont pas fleuri comme celle de Joseph.

L'arrivée des Mages à Bethléem avec une multitude d'hommes, de chevaux, et de dromadaires, forme le sujet du cinquième compartiment.

Le sixième représente le Massacre des Innocents. De toutes les peintures que nous venons de passer en revue, celle-là est la meilleure. Les cruels soldats de l'impie Hérode, sans pitié pour les malheureuses mères, tuent ces pauvres petits enfants. L'un de ces derniers, encore attaché à la mamelle, meurt des blessures qu'il a reçues à la gorge en tétant non moins de sang que de lait. Si la pitié et la compassion disparaissaient jamais, ce spectacle suffirait pour les faire renaître. Vient ensuite une femme qui se jette sur le ravisseur de son enfant, et le tire

par les cheveux avec tant de vigueur qu'elle l'arrête dans sa course et le force à se ployer en arrière. Au milieu de cette lutte, l'enfant expire, étouffé entre les bras du bourreau qui se venge ainsi, contre cette innocente créature, de la sainte fureur que déploie contre lui la mère infortunée. Domenico rendit en philosophe, plutôt qu'en peintre, ces divers épisodes, qui témoignent hautement de sa supériorité.

Dans le septième compartiment, il figura la Mort de la Vierge et son Assomption, avec des anges, des paysages et des ornements que son habile et facile pinceau avait coutume de produire avec une abondance merveilleuse.

Dans le premier compartiment de l'autre paroi de la chapelle, où sont les Histoires de saint Jean, Domenico peignit l'Ange apparaissant dans le temple à Zacharie, et le frappant de mutisme, pour le punir de son incrédulité. Cette composition est enrichie de portraits de bon nombre des citoyens de Florence qui gouvernaient cet état, et entre autres de tous les Tornabuoni, jeunes et vieux. En outre, pour montrer qu'à cette époque les lettres étaient florissantes, Domenico plaça au bas de son tableau quatre personnages à mi-corps, qui ne sont autres que les hommes les plus instruits qui vivaient alors à Florence. Le premier, revêtu d'un habit de chanoine, est Messer Marsilio Ficino; le second, couvert d'un manteau rouge, et le cou entouré d'un ruban noir, est Cristofano Landino; le troisième est le grec Demetri, et le dernier, qui lève un peu la main, est Messer Angelo Poliziano.

Le second compartiment représente la Visitation de la Vierge. Beaucoup de femmes coiffées à la mode du temps, et parmi lesquelles Domenico a introduit le portrait de la jeune et belle Ginevra de'Benci, accompagnent sainte Élisabeth.

Le troisième compartiment renferme la Naissance de saint Jean. Sainte Élisabeth est couchée; ses voisines viennent lui rendre visite; une femme demande le nouveau-né à la nourrice qui l'allaite, pour le leur montrer. Une belle campagnarde, qui porte des fruits et des flacons, complète ce tableau.

Dans le quatrième compartiment, Zacharie, qui n'a pas encore recouvré la parole, tout en regardant son fils que tient une femme agenouillée devant lui, écrit, sur une feuille de papier placée sur son genou, les mots suivants : *Giovanni sarà il suo nome.*

La Prédication de saint Jean occupe le cinquième compartiment. Les auditeurs, hommes et femmes, debout ou assis, sont revêtus de costumes variés. L'attention que ne manquent jamais d'exciter les paroles d'un novateur se manifeste sur tous les visages, et particulièrement sur ceux des scribes, qui expriment en outre la raillerie et même la haine.

Dans le sixième compartiment, on voit le Christ recevant le baptême avec toute la révérence due à ce saint sacrement. Au milieu de ces personnages, nus ou déchaussés, qui attendent leur tour pour être baptisés, il y en a un qui ôte ses souliers avec une vivacité extraordinaire.

Le septième compartiment représente le somptueux festin d'Hérode et la danse d'Hérodiade. Un

magnifique édifice en perspective orne cette composition, et témoigne hautement du talent de notre artiste.

Domenico exécuta en détrempe le tableau isolé et les autres figures des six tableaux du fond. La Vierge, l'enfant Jésus, et les saints qui les entourent, le saint Laurent et le saint Étienne, sont vraiment doués de vie, et il ne manque que la parole au saint Vincent et au saint Pierre martyr. La mort empêcha Domenico d'achever entièrement ce tableau, mais il le poussa si avant, qu'il ne s'agissait plus que de finir certaines figures qui sont derrière la Résurrection du Christ, et trois autres, que ses frères Benedetto et David conduisirent à bonne fin. La vivacité des couleurs, la perfection du travail, l'absence de retouches à sec, et la richesse de l'invention, l'ordonnance des groupes et l'arrangement des principales scènes, impriment à cette chapelle un aspect de beauté, de grâce et de grandeur indicibles. Certes, Domenico n'y mérita que des éloges, surtout pour la vivacité de ses têtes, dont la plupart offrent les portraits fidèles des personnages les plus marquants de son époque.

Domenico peignit encore pour Giovanni Tornabuoni, à peu de distance de Florence, au Casso Maccherelli, une chapelle, à moitié détruite aujourd'hui par la rivière de Terzole. Les peintures de cette chapelle, bien qu'exposées depuis nombre d'années à toutes les intempéries des saisons, se sont conservées aussi intactes que si elles eussent été soigneusement mises à couvert, tant la fresque pos-

sède de solidité lorsqu'elle n'a point subi de retouches à sec.

Notre artiste fit aussi de nombreuses figures de saints florentins, avec de beaux ornements, dans la salle du palais de la seigneurie où est la merveilleuse horloge de Lorenzo della Volpaia.

Domenico aimait le travail, et désirait ne mécontenter personne, à tel point qu'il avait recommandé à ses élèves d'accepter toutes les commandes que l'on apporterait à son atelier, si viles qu'elles fussent, ajoutant que, s'ils refusaient de s'en charger, il les exécuterait lui-même. Les soins vulgaires de la vie lui étaient odieux, aussi avait-il prié son frère David d'ordonner toutes les dépenses de sa maison. Il lui disait : « Laisse-moi travailler, veille à nos affaires;
« maintenant que je commence à être initié aux se-
« crets de l'art, je regrette que l'on ne m'ait point
« donné la circonférence des murs de Florence à
« couvrir de peintures historiques. »

Il laissa un saint Pierre et un saint Paul à San-Martino de Lucques, et deux tableaux en détrempe à l'abbaye de Settimo, où il orna de fresques la façade de la grande chapelle. A Florence, sont enfouies une foule de ses peintures dans les maisons des citoyens. A Pise, il décora, entre autres choses, la niche du maître-autel de la cathédrale et la façade de l'œuvre où il représenta le roi Charles. Il y exécuta ensuite, pour les jésuates de San-Girolamo, deux tableaux en détrempe, dont l'un était destiné au maître-autel, et un saint Roch et un saint Sébastien, donnés par je ne sais quel Médicis à ces reli-

gieux qui, pour conserver le souvenir de cette générosité, les enfermèrent dans un cadre surmonté des armes du pape Léon X.

Lorsque Domenico étudiait les antiquités de Rome, il dessinait, dit-on, les arcs de triomphe, les thermes, les colysées, les obélisques, les amphithéâtres, les aqueducs, sans règle et sans compas, avec autant de justesse que s'il les eût mesurés. Dans une copie du Colysée, il plaça une figure debout, dont la mesure donnait exactement celle de l'édifice. Après sa mort, différents maîtres vérifièrent ce fait sur son propre dessin.

Au-dessus d'une porte du cimetière de Santa-Maria-Nuova, il fit à fresque un saint Michel dont l'armure brille d'un éclat que jusqu'alors les peintres n'avaient guère osé rendre. A l'abbaye de Passignano, qui appartient aux moines de Vallombrosa, il conduisit à fin quelques ouvrages en compagnie de son frère David et de Bastiano da San-Gimignano. Avant l'arrivée de Domenico, David et Bastiano s'étaient déjà plaint à l'abbé de la manière dont les moines les nourrissaient, et l'avaient prié de les faire mieux servir à l'avenir, n'étant pas disposés à se laisser traiter comme des manœuvres. L'abbé avait promis d'y mettre ordre et s'était excusé en rejetant la faute sur l'ignorance plutôt que sur la malice des frères servants. Domenico vint, et les choses continuèrent d'aller sur le même pied. David, ayant rencontré l'abbé, lui exposa de nouveau ses réclamations en disant que, s'il insistait, c'était moins pour son propre compte que parce qu'il ne

pouvait tolérer que l'on eût si peu d'égards pour son frère. L'abbé, comme un sot qu'il était, ne sut que lui répondre. Le soir, le frère servant, selon sa coutume, couvrit la table d'un souper digne de galefretiers. David, furieux, après lui avoir lancé tous les plats à la tête, s'empara d'une miche de pain et la manœuvra de telle sorte, que le pauvre frère fut emporté dans sa cellule à moitié mort. L'abbé, qui était déjà au lit, se leva et courut au bruit, croyant que le monastère s'écroulait. Il trouva le frère dans un piteux état et commença à se fâcher contre David; mais celui-ci, dont la colère ne faisait qu'augmenter, lui cria de se sauver au plus vite, et que son frère Domenico valait mieux que tous les malotrus du monastère. L'abbé, voyant à qui il avait affaire, baissa l'oreille et s'efforça de traiter dorénavant nos artistes suivant leur mérite.

De retour à Florence, Domenico peignit un tableau pour le seigneur de Carpi, et en envoya un autre, à Rimini, à Carlo Malatesta qui le déposa dans sa chapelle de San-Domenico. Ce dernier, exécuté en détrempe, contenait trois personnages, et était accompagné de divers sujets en petite proportion et de figures en couleur de bronze. Domenico fit encore deux autres tableaux, par l'ordre du magnifique Laurent de Médicis, dans l'abbaye de San-Giusto, hors de Volterra, que possédait alors en commende le cardinal Jean de Médicis, son fils, qui plus tard devint pape sous le nom de Léon. Cette abbaye a été rendue à la congrégation des Camal-

dules, il y a peu d'années, par le très-révérend Messer Gio. Battista Bava de Volterra.

Domenico fut ensuite conduit à Sienne, grâce au magnifique Laurent de Médicis qui s'était engagé à fournir vingt mille ducats pour la décoration en mosaïque de la façade de la cathédrale. Domenico se mit à l'œuvre avec courage; mais la mort le força de laisser cette entreprise inachevée, de même que la mort du magnifique Laurent l'avait empêché de terminer, à Florence, les mosaïques de la chapelle de San-Zanobi qu'il avait commencées avec le miniaturiste Gherardo.

Au-dessus de la porte latérale de Santa-Maria-del-Fiore qui conduit aux Servites, on voit, de Domenico, une Annonciation en mosaïque d'une telle beauté que les maîtres modernes n'ont encore rien produit de mieux. Domenico avait coutume de dire que la peinture était dans le dessin, et que la mosaïque était vraiment une peinture pour l'éternité.

Il eut pour élève Bastiano Mainardi de San-Gimignano, qui, étant devenu très-habile fresquiste, l'aida à décorer la chapelle de Santa-Fina, à San-Gimignano. Domenico récompensa le mérite de son élève en lui donnant en mariage une de ses sœurs. Ainsi l'amitié qui les unissait fut changée en parenté. Bastiano exécuta à fresque, d'après les cartons de son beau-frère, à Santa-Croce, dans la chapelle qui appartient aux Baroncelli et aux Bandini, une Madone montant au ciel et un saint Thomas recevant la ceinture. Bastiano et Domenico peignirent ensuite une foule de petits sujets en détrempe dans une

chambre du palais des Spannocchi, à Sienne; l'arc d'une chapelle de la cathédrale de Pise et les volets de l'orgue. Ils commencèrent aussi à couvrir le plafond d'ornements en or.

Au moment où l'on allait entreprendre d'immenses travaux à Pise et à Sienne, Domenico fut attaqué d'une fièvre si violente qu'il mourut au bout de cinq jours.

Pendant sa douloureuse maladie, les Tornabuoni lui envoyèrent cent ducats d'or pour lui témoigner leur amitié et pour reconnaître les bons offices qu'il avait constamment rendus à Giovanni Tornabuoni et à toute leur famille.

Domenico Ghirlandaio vécut quarante-quatre ans.

Ses frères, Benedetto et David, le pleurèrent amèrement, et lui firent de splendides obsèques à Santa-Maria-Novella.

Cette mort causa de vifs regrets à tous les amis de Domenico, et même aux peintres étrangers dont un grand nombre écrivirent à ses parents des lettres de condoléance.

Les élèves de Domenico furent David et Benedetto Ghirlandaio, Bastiano Mainardi da San-Gimignano, Michel-Ange Buonarroti, Francesco Granacci, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo dell' Indaco, Baldino Baldinelli, et d'autres maîtres florentins.

Il mourut l'an 1495 (7).

Domenico perfectionna la mosaïque plus que tout autre toscan, comme le prouvent ses ouvrages

en ce genre, si peu nombreux qu'ils soient. Aussi devons-nous célébrer sa mémoire de la manière la plus glorieuse (8).

De tous les Florentins qui furent chargés par le pape Sixte IV de décorer la chapelle que ce pontife avait construite dans le Vatican, et que la terrible épopée de Michel-Ange fit connaître au monde entier, Domenico Ghirlandaio est, sans contredit, le plus célèbre. Néanmoins, ce n'est pas dans la Sixtine que l'on doit chercher ses titres de gloire et de popularité. Sa Résurrection du Christ, déjà à moitié abattue du temps de Vasari, a complètement disparu, et sa Vocation de saint Pierre et saint André a été altérée de la manière la plus déplorable par divers accidents, et surtout par de nombreuses et maladroites retouches. Pour apprécier ce grand artiste si remarquable par la richesse et l'originalité de ses idées, par la pureté de ses contours, par la facilité et la perfection de son travail, il faut entrer dans les églises et les galeries de Florence, où ses principaux ouvrages ont trouvé un sûr abri contre la destruction. Si l'on s'arrête à Santa-Maria-Novella devant son Histoire du Précurseur, et devant celle de la Vierge, où chaque tête est un portrait, on est frappé à tel point de la finesse et de la profondeur

avec lesquelles il a saisi la double vie de l'âme et du corps, que l'on oublie que ses personnages par leurs costumes ne peuvent appartenir à l'époque où se sont passés les faits qu'il a voulu représenter. Toutes ces figures sont pleines d'intentions si vraies et si naïves, leurs attitudes ont tant de dignité et de naturel, leurs ajustements eux-mêmes sont si pittoresques, et enfin leur présence est si nécessaire à l'aspect majestueux de l'ensemble, qu'il serait impossible d'y rien changer sans nuire au caractère de l'idéal que le sujet commande.

L'Histoire de saint François, que Ghirlandaio a laissée dans l'église de la Trinità, se distingue par ce même cachet de vérité si fortement empreint sur la plupart des productions du quinzième siècle, et, en outre, par une amélioration sensible apportée à l'ordonnance des groupes et à l'arrangement de la scène que jusqu'alors la tradition avait condamnés à une froide symétrie. Sans infidélité aux convenances de son sujet, Ghirlandaio put introduire tout à son aise dans cette composition, sous les costumes de son temps, les portraits les plus exacts de ses compatriotes. L'habileté avec laquelle il sut donner à ces objets de pure imitation une grandeur de forme et d'idéalité, que la nature toutefois ne saurait désavouer, montre qu'il avait atteint les sphères les plus élevées de l'art. Tous ses autres tableaux fourmillent également de portraits qui, sans doute, ne contribuèrent pas médiocrement à le rendre cher à Florence, dont Vasari nous a dit qu'il fut les délices; car cette noble ville aimait à

voir jusque dans ses églises les images des citoyens qui l'avaient illustrée. Il est peu de maîtres d'ailleurs qui aient surpassé l'énergique vérité d'expression que Ghirlandaio imprima aux représentations de la physionomie humaine, et nous sommes loin d'entendre par là ce mérite banal de ressemblance qui consiste dans la précision des détails du visage, et que les plus détestables peintres sont parfois en droit de revendiquer; nous voulons dire que l'extérieur de l'homme devenait, sous son pinceau, le fidèle miroir de l'intérieur; en autres termes, des mœurs, des affections, des passions de l'individu. Et, pour obtenir ce résultat, il ne faut pas seulement du talent, il faut du génie.

Avant d'arriver à la fin de cette note, n'oublions pas de signaler une importante acquisition que l'art doit au Ghirlandaio, et dont Vasari, il nous semble, ne lui fait pas assez clairement honneur. Nous parlons de la perspective aérienne. Domenico en offrit le premier exemple dans un tableau de la galerie du grand duc, dont le dernier plan représente une vue étendue des lagunes de Venise; et il la poussa à la plus haute perfection dans une Adoration des Mages que possède la chapelle d'un hospice de la place de la Nunziata, à Florence. En vulgarisant la perspective aérienne, le Ghirlandaio ne fut pas moins utile que les Paolo Uccello et les Pietro della Francesca, qui, l'on s'en souvient, furent les intrépides promoteurs de la perspective linéaire. Grâce au Ghirlandaio, pour marcher à pleines voiles vers un suprême épanouissement, il ne manqua donc plus rien à l'art de la

peinture qui dès lors put prétendre à faire oublier tout ce que les images qu'il nous présente ont en elles de fictif et, par conséquent, d'incomplet. Aussi est-ce de grand cœur que l'on doit, avec Vasari, ranger le Ghirlandaio parmi les bienfaiteurs des artistes, lors même qu'il n'aurait pas été le fondateur de cette immortelle école qui produisit le divin Michel-Ange Buonarroti.

NOTES.

(1) Le véritable nom du Ghirlandaio est Corradi.

(2) Ces peintures n'existent plus.

(3) Ce tableau a disparu.

(4) Le tableau de Vulcain a été dégradé par l'humidité.

(5) On lit dans un ancien mémoire que le vieillard est non Baldovinetti, mais Tommaso, père de Domenico Ghirlandaio.

(6) Bastiano Mainardi épousa une sœur de Ghirlandaio.

(7) Dans la première édition du Vasari on lit : il mourut l'an M CCCC XCIII, et on composa en son honneur les vers suivants :

DOMENICO GHIRLANDAIO.
Troppo presto la morte
Troncò il volo alla fama, che a le stelle
Pensai correndo forte
Passar Zeusi e Parrasio e Scopa e Apelle.

(8) Le Musée du Louvre possède un tableau de Domenico Ghirlandaio qui représente la Visitation de sainte Anne à la Vierge.

ANTONIO ET PIERO DEL POLLAIUOLO,

PEINTRES ET SCULPTEURS FLORENTINS.

Beaucoup d'artistes humbles et timides ne s'attaquent d'abord qu'aux choses les plus vulgaires, mais avec le talent leur courage s'accroît peu à peu, ils abordent de plus hautes entreprises, et finissent par élever leurs pensées jusqu'au ciel. Souvent aussi ils rencontrent une veine féconde qu'ils exploitent avec tant de bonheur, que leurs descendants eux-mêmes s'en ressentent largement. Glorieuse est la vie de ces hommes dont les œuvres réclament les applaudissements du monde entier. Ainsi, Antonio et Piero del Pollaiuolo se distinguèrent, entre tous leurs contemporains, par le rare talent qu'ils durent à leur rude travail.

Ils naquirent tous deux à Florence peu d'années l'un après l'autre. Leur père était de pauvre et basse condition, mais il sut reconnaître le génie de ses fils. Comme il n'avait pas le moyen de les diriger vers les belles-lettres, il plaça Antonio près de Bartoluccio Ghiberti pour apprendre le métier d'orfévre; et fit entrer Piero dans l'atelier d'Andrea dal Cas-

tagno pour étudier la peinture. Antonio, poussé par Bartoluccio, posséda bientôt l'art de monter les joyaux, et de cuire au feu les émaux sur argent, et devint le plus habile praticien d'alors.

Dans ce temps, Lorenzo Ghiberti, qui s'occupait des portes de San-Giovanni, ayant remarqué la manière d'Antonio, l'appela auprès de lui avec plusieurs autres jeunes gens, et le mit à travailler sur une des guirlandes qu'il avait en main. Antonio y introduisit une caille à laquelle il ne manque que le don de voler, tant elle est parfaite. Il ne tarda pas à surpasser tous ses rivaux par la correction de son dessin, la richesse de son imagination et le fini de son travail.

Sa réputation grandit rapidement, et bientôt il se sépara de Bartoluccio et de Lorenzo pour ouvrir sur la place del Mercato-Nuovo une magnifique boutique où il exerça avec distinction l'état d'orfévre pendant maintes années. Il dessinait continuellement, et modelait en relief diverses fantaisies qui, en peu de temps, le placèrent au premier rang des maîtres en ce genre.

A la même époque, Maso Finiguerra jouissait d'une renommée éclatante et méritée. Jamais personne ne s'était encore rencontré qui sût graver, ou ciseler, autant de figures que lui dans un grand ou un petit espace, ainsi que le prouvent certaines *Paix* (Paci), représentant des sujets de la Passion du Christ qu'il exécuta pour San-Giovanni de Florence (1). Finiguerra était très-bon dessinateur. Nous conservons, dans notre recueil, une foule de

ses aquarelles représentant des figures nues et drapées et des sujets variés. Antonio se déclara le concurrent de cet artiste, et mit au jour plusieurs morceaux où il l'égala par le soin et le fini, et où il le surpassa par le dessin. Les consuls de la communauté des marchands, frappés de la supériorité d'Antonio, le chargèrent d'exécuter, pour l'autel de San-Giovanni, quelques ornements en argent qu'il conduisit à fin avec une perfection que tout le monde s'accorde à reconnaître. Il avait choisi pour sujets le Repas d'Hérode et la Danse d'Hérodiade. Mais on admire surtout le saint Jean, entièrement ciselé, qui occupe le milieu de l'autel. Les consuls demandèrent ensuite à Antonio des chandeliers d'argent, hauts de trois brasses, et une croix en proportion. Il s'acquitta de ces différents travaux de façon à exciter l'étonnement de ses compatriotes et des étrangers. Tous les ouvrages en or, en argent et en émail d'Antonio lui coûtèrent des peines incroyables (2). Parmi ses émaux coloriés au feu, nous citerons les Paix de San-Giovanni auxquelles le pinceau le plus délicat ne pourrait presque rien ajouter. Beaucoup d'autres, non moins merveilleux, et qui lui sont dus également, se trouvent dans les églises de Florence, de Rome et de différentes villes de l'Italie. Il enseigna ses procédés à Mazzingo, Florentin, à Giuliano del Facchino et à Giovanni Turini de Sienne. Ce dernier laissa ses rivaux bien loin derrière lui dans cet art qui, depuis Antonio di Salvi, auteur de la grande croix d'argent de l'abbaye de Florence, n'a produit rien de bien remarquable,

et malheureusement les émaux des Pollaiuolo et des autres maîtres ont été, pendant la guerre, ou détruits ou fortement endommagés par le feu.

Antonio prévit bien, du reste, que cet art était peu propre à conserver la mémoire de celui qui l'exerce : aussi l'abandonna-t-il pour la peinture, dont il alla étudier les secrets auprès de son frère Piero. Aiguillonné par une noble ambition, plus que par l'amour du gain, en peu de mois il devint d'une habileté extraordinaire. Il s'associa avec Piero pour exécuter quantité de tableaux. Ils peignirent ensemble, entre autres choses, un tableau à l'huile placé sur l'autel de la chapelle du cardinal de Portogallo, à San-Miniato-al-Monte, hors de Florence, et représentant saint Jacques, apôtre; saint Eustache et saint Vincent. Piero peignit à l'huile sur la muraille, d'après la méthode qu'il avait apprise d'Andrea dal Castagno (3), quelques Prophètes, dans les angles de la même chapelle, au-dessous de l'architrave, et une Annonciation avec trois figures, dans un cadre demi-circulaire. Pour les capitaines di Parte, il fit également à l'huile une Madone et l'enfant Jésus, entourée de chérubins. En compagnie de son frère Antonio, il orna un pilastre de San-Michele-in-Orto d'une peinture à l'huile et sur toile, représentant l'ange Raphaël et Tobie. Encore avec Antonio, il figura quelques Vertus dans la salle du tribunal de la Mercatanzia, de Florence. Dans la salle du Proconsolo, où se trouvaient déjà les images de Zanobi da Strada, poète florentin, et de Domenico Acciaiuoli, il laissa le portrait du sa-

vant Giannozzo Manetti, et celui de Messer Poggio, secrétaire de la seigneurie de Florence, qui écrivit l'histoire florentine après Messer Lionardo, d'Arezzo (4). A San-Sebastiano des Servites, il fit dans la chapelle des Pucci le tableau de l'autel, que l'on regarde comme son plus beau morceau. Cette peinture renferme des chevaux admirables, des nus et des figures en raccourci d'une rare perfection, et un saint Sébastien qui est le portrait fidèle de Gino, fils de Lodovico Capponi. On y remarque, en outre, un archer qui se baisse pour charger son arbalète, qu'il tient appuyée contre sa poitrine. Ses veines et ses muscles gonflés expriment énergiquement ses puissants efforts. Les diverses attitudes des autres personnages témoignent du soin extraordinaire que notre artiste apporta à cet ouvrage, qu'il acheva l'an 1475. Il fut bien récompensé de son travail par Antonio Pucci, qui le lui paya trois cents écus, en disant qu'il croyait lui donner à peine le prix de ses couleurs. Animé d'un nouveau courage, Pollaiuolo peignit à San-Miniato-fra-le-Torri un saint Cristophe haut de dix brasses, qui se rapproche beaucoup du style moderne, et qui est la figure la mieux proportionnée que l'on eût encore jamais vue dans cette grandeur (5). Il fit ensuite, pour une chapelle de San-Marco, un Crucifix avec un saint Antonin (6), et, dans le palais de la seigneurie de Florence, un saint Jean-Baptiste qui orne la porte de la Catena. Dans le palais Médicis, il exécuta pour le vieux Laurent trois tableaux, dont chacun, haut de cinq brasses, contient un sujet tiré de l'histoire

d'Hercule. Le premier représente Antée expirant entre les bras d'Hercule, qui, les dents serrées, les muscles et les nerfs tendus, réunit tous ses efforts pour étouffer son ennemi. Le second montre Hercule pressant sous son genou le lion de Némée, et déchirant de ses deux mains la gueule de ce terrible animal, qui, en se défendant, lui laboure profondément les bras avec ses griffes. Hercule tuant l'hydre de Lerne forme le sujet du troisième tableau, qui est véritablement merveilleux. Le serpent surtout est d'un coloris si vif et si vrai, que l'on n'aurait pu rien faire de mieux. Le venin et le feu qui jaillissent des yeux et de la gueule du monstre furieux sont rendus avec un art qui mérite tous nos éloges (7). Antonio Pollaiuolo est aussi l'auteur du Crucifix et du saint Michel combattant le serpent, que possède la confrérie de Sant'-Angelo d'Arezzo. Le saint Michel paraît envoyé par le ciel pour venger Dieu de l'orgueil de Lucifer. C'est, sans contredit, une des meilleures productions d'Antonio.

Il entendait les nus mieux que tous les peintres qui l'avaient précédé. Il avait étudié l'anatomie en écorchant des cadavres, et il fut le premier à étudier le jeu des muscles dans les figures. Il reste de lui la fameuse gravure sur cuivre des Combattants nus, et diverses estampes bien supérieures à celles des maîtres qui avaient paru avant lui.

Antonio était donc devenu justement célèbre parmi les artistes, lorsqu'il fut chargé de jeter en bronze le tombeau d'Innocent, successeur de

Sixte IV. Ce monument, sur lequel il représenta Sa Sainteté assise et donnant sa bénédiction, fut placé à Saint-Pierre, près de la chapelle où l'on conserve la lance du Christ. Antonio est également l'auteur du somptueux mausolée surmonté de la statue couchée de Sixte IV, que l'on voit dans la chapelle qui porte le nom de ce pontife. On dit qu'il donna aussi au pape Innocent le dessin du palais du Belvédère, dont il abandonna la construction à d'autres maîtres, parce qu'il n'avait pas l'habitude nécessaire pour conduire de semblables travaux.

Antonio et Piero amassèrent de grandes richesses, et moururent tous deux l'an 1498, peu de temps l'un après l'autre. Ils furent honorablement ensevelis par leurs parents, à San-Piero-in-Vincula. Pour conserver leur mémoire, on sculpta leurs portraits près de la porte du milieu, en entrant, à gauche dans l'église. Au-dessous de ces médaillons de marbre, on grava l'épitaphe suivante :

Antonius Pullarius patria florentinus pictor insignis, qui duor. pont. Xisti et Innocentii, æream monument. miro opific. expressit re famil. composita ex test. hic se cum Petro fratre condi. voluit. Vixit an. LXXII. Obiit an. sal. MIID.

Antonio exécuta en bas-relief et en bronze une belle bataille qui fut envoyée en Espagne, et dont tous les artistes de Florence ont une épreuve en plâtre. Après sa mort, on trouva les dessins de la statue équestre de François Sforza, duc de Milan, qu'il avait faits pour Ludovic Sforza. Nous les conservons précieusement dans notre recueil. L'un re-

présente François Sforza tenant Vérone sous ses pieds, et l'autre un piédestal orné de batailles sur ses faces, et surmonté d'un guerrier renversé que franchit un coursier fougueux guidé par le duc de Milan. Je n'ai jamais pu découvrir la raison qui a empêché Antonio de mettre en œuvre ces projets.

Il laissa quelques médailles d'une beauté remarquable, et, entre autres, celle de la Conjuration des Pazzi, où l'on admire les têtes de Laurent et de Julien de Médicis. Sur le revers, on voit le chœur de Santa-Maria-del-Fiore, et le terrible drame qui s'y passa. Il est inutile de parler de ses médaillons de divers pontifes, et de plusieurs autres choses qui sont connues de tous les artistes.

Il avait soixante-deux ans lorsqu'il mourut, et son frère Piero soixante-cinq ans. Parmi ses nombreux élèves, on compte Andrea del Sansovino. Son bonheur voulut qu'il rencontrât des papes riches et puissants, et que sa patrie jouît d'une paix profonde qui lui permit de prendre librement son essor, que la guerre, ennemie des arts et des sciences, aurait pu arrêter.

On fit sur ses dessins, pour San-Giovanni de Florence, deux dalmatiques, une chasuble et une chape de brocart, tissues d'un seul morceau sans aucune couture. Divers traits de la vie de saint Jean formèrent les ornements, et furent divinement brodés par Paolo de Vérone, le plus habile artiste en ce genre. Il rendit les figures avec l'aiguille, aussi bien qu'Antonio aurait pu le faire avec le pinceau. On ne sait vraiment ce qu'on doit le plus admirer du beau

dessin de l'un, ou de l'étonnante patience de l'autre. Cet ouvrage demanda vingt-six années de travail. Les broderies furent exécutées au point serré, qui, outre la solidité qu'il présente, a l'avantage de produire exactement l'effet d'une peinture. Cette manière de broder est presque entièrement perdue aujourd'hui. On a adopté un point plus large, qui est moins durable et moins agréable à l'œil.

Tous les historiens, à commencer par Vasari, ont attribué un égal mérite et ont fait une part égale de gloire à Antonio et à Piero del Pollaiuolo. Il y a cependant une si énorme différence entre ces deux hommes, que l'œil le moins exercé aurait dû en être frappé. Antonio tendit de tous ses efforts et réussit à s'universaliser. Piero, au contraire, sembla s'appliquer à se spécialiser. Doué d'un génie avide et inquiet, qui le poussait aux entreprises les plus ardues et les plus variées, Antonio aborda avec une heureuse intrépidité l'orfévrerie, les nielles, la gravure, la peinture et la sculpture. Esprit peu audacieux, sinon timide, Piero ne s'adressa qu'à la peinture, et serait sans doute resté stationnaire, s'il n'eût été forcé de marcher en avant par son frère Antonio, auquel il avait enseigné les procédés élémentaires du coloris, mais qui, d'un bond, le laissa bien loin en arrière. Piero, de lui-même, n'aurait jamais osé franchir les limites traditionnelles de ses prédé-

cesseurs; jamais il ne se serait aventuré dans des sentiers non déjà battus; tandis qu'Antonio, désireux d'agrandir le domaine de l'art, se lança de son propre mouvement dans la route nouvelle que lui ouvrirent ses études anatomiques. Il rendit ainsi un immense service que personne n'a méconnu, mais dont tout le monde aussi a eu le tort de faire partager l'honneur à son frère Piero. Et c'est particulièrement contre cette injustice, ou plutôt cette distraction, que nous avons voulu nous inscrire; car elle ne conduit à rien moins qu'à priver Antonio de son titre le plus beau, du titre d'initiateur à la science de l'organisation du corps humain, du titre de précurseur du divin Michel-Ange.

NOTES.

(1) Voyez les *Simbole* de Gori.

(2) Parmi les ouvrages d'Antonio le Baldinucci, Dec. VI, part. II, sec. 3, p. 117, mentionne un heaume d'argent qui fut donné au comte d'Urbin l'an 1472 par la république de Florence.

(3) Voyez la vie d'Andrea dal Castagno, pag. 57 de ce volume.

(4) Les portraits du Poggio et de Gianozzo Manetti étaient dans la salle d'audience du Proconsolo, mais ils ont disparu.

(5) Ce saint Christophe a été entièrement gâté par des retouches.

(6) Lorsque cette chapelle fut reconstruite sur les dessins du Bologna, on substitua un tableau d'Allori à celui du Pollaiuolo.

(7) Le saint Michel ayant été fort endommagé fut vendu par la confrérie de Sant'-Angelo d'Arezzo à l'avocat Francesco Rossi.

SANDRO BOTTICELLO,

PEINTRE FLORENTIN.

Dans le temps où vivait le vieux Laurent de Médicis, et qui fut vraiment un siècle d'or pour le génie, florissait Alessandro, appelé Sandro, suivant le diminutif florentin, et surnommé Botticello, pour la raison que nous énoncerons plus loin. Il était fils de Mariano Filipepi, qui l'éleva avec soin et lui fit apprendre tout ce que l'on enseigne ordinairement aux enfants avant de les mettre en apprentissage. Sandro était doué d'une grande facilité, mais son imagination inquiète ne lui permettait pas de se contenter des leçons de lecture, d'écriture et d'arithmétique que lui donnait son maître d'école. Son père, fatigué de ses exigences, le plaça, en désespoir de cause, chez un de ses amis nommé Botticello, qui exerçait avec distinction l'état d'orfévre. Comme il existait à cette époque de continuels et fréquents rapports entre les orfévres et les peintres, Sandro commença par se livrer tout entier à l'étude du dessin, et finit par s'éprendre d'un bel amour pour la peinture. Son père, pour ne point contrarier son

inclination, le confia, suivant ses désirs, aux soins de Fra Filippo del Carmine, célèbre peintre d'alors. Sandro imita si parfaitement son maître, que celui-ci le prit en affection et le poussa de telle sorte, qu'il dépassa de beaucoup les espérances qu'on avait conçues de lui.

Bien jeune encore, il peignit à la Mercatanzia de Florence une figure de la Force, entre les tableaux des Vertus dus au pinceau d'Antonio et de Piero del Pollaiuolo. Il fit ensuite trois tableaux, l'un pour la chapelle des Bardi, à Santo-Spirito, l'autre pour les Converties, et le dernier pour les religieuses de San-Barnaba. A Ognissanti, il exécuta à fresque, pour les Vespucci, un saint Augustin, où il essaya de surpasser tous les maîtres de son temps, et particulièrement Domenico Ghirlandaio, qui avait laissé un saint Jérôme dans la même église. La tête du saint Augustin a le caractère grave et méditatif propre aux hommes dont tous les efforts sont consacrés à des recherches d'un ordre élevé et difficile. Cette figure, qui obtint des éloges mérités, fut changée de place l'an 1564, comme nous l'avons dit dans la vie du Ghirlandaio.

Sandro, dont la réputation et le crédit croissaient rapidement, fut bientôt chargé, par la confrérie de la Porta-Santa-Maria, de peindre à San-Marco un Couronnement de la Vierge et un chœur d'anges. Il conduisit à bonne fin cet ouvrage, qui se distingue par la correction du dessin (1). Dans le palais Médicis, il exécuta pour le vieux Laurent différents travaux, et, entre autres, une Pallas grande

comme nature, et un saint Sébastien. A Santa-Maria-Maggiore, près de la chapelle des Panciatichi, on voit de lui une belle Piété (2) avec quelques petites figures, et, dans diverses maisons de Florence, des médaillons et quantité de femmes nues. Ainsi, on conserve encore aujourd'hui à Castello, villa du duc Cosme, deux Vénus, l'une sortant des ondes de la mer et poussée vers la terre par les Zéphirs et les Vents, l'autre couverte de fleurs par les Grâces. Dans la Via de' Servi, il orna de nombreuses et admirables figures renfermées dans des bordures de noyer une chambre de la maison de Giovanni Vespucci, qui appartient maintenant à Piero Salviati. Dans la maison Pucci, il représenta dans un médaillon une Épiphanie, et dans quatre tableaux l'Aventure de Nastagio degli Onesti, écrite par Boccaccio. Dans une chapelle des moines de Cestello, il fit une Annonciation, et, près de la porte latérale de San-Pietro-Maggiore, une Assomption avec un nombre infini de figures. Il introduisit dans cette composition, qui lui avait été commandée par Matteo Palmieri, les zones des cieux, les patriarches, les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les docteurs, les vierges et les hiérarchies. Matteo et sa femme agenouillés occupent le bas de ce tableau, dont la beauté aurait dû vaincre l'envie, qui, ne sachant par où l'attaquer, ne trouva rien de mieux que d'accuser Matteo et Sandro d'y avoir prêché l'hérésie. Du reste, c'est une question dont je n'ai point à m'occuper; il me suffit de dire que le dessin et la distribu-

tion des figures sont dignes des plus grands éloges.

A la même époque, Sandro entreprit une Adoration des Mages, qui est entre les deux portes de la façade principale de Santa-Maria-Novella. Chaque personnage n'a pas plus de trois quarts de brasse. Le roi qui baise le pied de Jésus-Christ est le portrait le plus fidèle que l'on puisse trouver aujourd'hui du vieux Cosme de Médicis. Julien de Médicis, père de Clément VII, se reconnaît sous les traits du second roi qui offre dévotement ses présents à l'Enfant divin. Le troisième roi qui adore à genoux le véritable Messie n'est autre que Jean, fils de Cosme. Je ne saurais décrire la beauté et la variété des poses que Sandro a données à toutes les têtes que contient ce tableau. De plus, par un artifice singulier, il imprima un cachet si particulier à chacun des courtisans, que l'on reconnaît facilement à la cour de quel roi il est attaché. En un mot, cette peinture est si admirable de coloris, de dessin et de composition, qu'elle est un sujet d'étonnement pour les artistes de nos jours. Elle valut à Sandro une telle renommée à Florence et au dehors, que le pape Sixte IV le choisit pour présider à la décoration de la chapelle qu'il venait de faire construire dans son palais. Sandro y peignit de sa main les sujets suivants : La Tentation du Christ, Moïse tuant l'Égyptien et défendant contre les pasteurs madianites les filles de Jethro, et le Sacrifice des fils d'Aaron. Sandro représenta ensuite quelques saints papes dans les niches placées au-dessus de ces tableaux. Sa renommée ne fit que s'accroître au

milieu des peintres florentins et autres qui travaillaient avec lui. Aussi le pape le récompensa-t-il richement. Mais Sandro, doué d'une imprévoyance extraordinaire, eut bientôt dépensé à Rome tout ce qu'il avait reçu.

Dès qu'il se vit sans un écu, il partit pour Florence, où il commenta une partie du Dante, et fit une représentation de l'Enfer qu'il mit en estampe, sans s'occuper d'autre chose, ce qui lui occasionna une perte de temps considérable qui jeta dans sa vie une infinité de désordres. Il fit encore, mais dans une mauvaise manière, quelques gravures d'après ses propres dessins. Sa meilleure est le Triomphe de la foi de Fra Girolamo Savonarola de Ferrare. Il embrassa le parti de ce fougueux prédicateur avec une telle ferveur, qu'il abandonna la peinture, et, comme il ne possédait aucune ressource, il tomba dans le plus grand embarras. Il persista à faire le pleureur, comme l'on disait alors, et négligea son art, de telle sorte qu'il serait presque mort de faim s'il n'eût été secouru par ses amis et par le vieux Laurent de Médicis, pour lequel il avait beaucoup travaillé, surtout dans le petit hôpital de Volterra.

On trouve encore de la main de Sandro, à San-Francesco, hors de la porte San-Miniato, un médaillon représentant une Madone et quelques anges de grandeur naturelle et d'une beauté ravissante.

Sandro, doué d'un esprit vif et enjoué, se plaisait à jouer des tours à ses élèves et à ses amis. Un de ses disciples, nommé Biagio, ayant fait, pour en tirer

quelque argent, un médaillon exactement semblable au dernier dont nous avons parlé, Sandro le vendit six florins d'or à un citoyen, et dit à Biagio, qu'il rencontra un instant après : « J'ai enfin vendu ta « peinture, mais il faut ce soir l'accrocher au haut « de l'atelier, parce qu'elle se verra mieux. Demain « matin tu iras chercher le citoyen, et la lui mon- « treras dans son beau jour, afin qu'il te paie comp- « tant. » — « Oh ! que vous avez bien fait, mon « maître, » s'écria Biagio, et de suite il courut à l'atelier, où il plaça son médaillon le plus haut possible, puis il partit. Pendant ce temps, Sandro et Jacopo, qui était un autre de ses élèves, firent en papier huit capuchons dont ils coiffèrent, avec de la cire blanche, les huit anges qui entouraient la Madone du médaillon. Le lendemain matin, Biagio arrive avec son acheteur, auquel on avait donné le mot. En entrant dans l'atelier, Biagio leva les yeux et vit sa Madone assise, non au milieu d'anges, mais au milieu de citoyens florentins. Il fut sur le point de s'écrier et de s'excuser auprès de son acheteur, mais comme celui-ci semblait ne s'apercevoir de rien d'étrange, et même louait la peinture, il se tint coi de son côté. Bref, Biagio sortit avec le citoyen qui l'emmena chez lui, pour lui payer les six florins convenus. De retour à l'atelier, au moment même où Sandro et Jacopo venaient d'enlever les capuchons de papier, Biagio, au lieu des citoyens florentins, ne vit plus que ses anges. Sa stupéfaction fut extrême. Il n'osait plus penser. Enfin il se tourna vers Sandro, et lui dit : « Maître, je ne sais vraiment si je rêve ou

« non. Tout-à-l'heure, ces anges étaient affublés de « capuchons rouges, maintenant ils n'en ont plus. « Que signifie cela? » — « Tu as perdu la tête, Biagio, « dit Sandro, tes six florins te font battre la cam-« pagne. S'il en était comme tu le prétends, ce ci-« toyen t'aurait-il acheté ton médaillon?» — «Il est « vrai, répliqua Biagio, qu'il ne m'en a rien dit, « mais cela m'étonnait. » Là-dessus, tous les camarades de Biagio l'entreprirent si bien qu'ils parvinrent à lui persuader qu'il avait eu le vertigo.

Un tisseur d'étoffes, étant venu demeurer dans la maison contiguë à celle de Sandro, mit en jeu huit métiers, qui non-seulement assourdissaient le pauvre Sandro lorsqu'ils battaient, mais encore faisaient trembler toute sa maison, qui n'était pas plus solide qu'il ne fallait; de telle sorte qu'il était impossible de rester chez lui et de travailler. Il pria son voisin de remédier à cet inconvénient, mais celui-ci lui répondit qu'il pouvait et voulait faire, dans sa maison, tout ce qui lui plaisait. Sandro, furieux, fit hisser sur son mur, qui était plus élevé que celui du tisseur, une énorme pierre, qui paraissait devoir tomber au moindre mouvement du mur et effondrer le toit, les planchers et les métiers du tisseur. Ce dernier, effrayé, courut trouver Sandro, duquel il ne put tirer que ces mots : « Je veux et peux faire « dans ma maison tout ce qui me plaît. » Le tisseur, le voyant inébranlable, fut obligé d'aviser à un accommodement raisonnable et d'agir en bon voisin.

Une autre fois, Sandro n'eut pas les honneurs d'un de ses tours. Ayant accusé d'hérésie, par plai-

santerie, un de ses amis, celui-ci comparut devant le vicaire, et demanda quel était son accusateur et quel crime on lui reprochait. On lui répondit que Sandro l'accusait de partager l'opinion des épicuriens, qui prétendent que l'âme meurt avec le corps. Le prétendu hérétique voulut être confronté avec Sandro, et dès que celui-ci fut arrivé, il lui dit : « Il « est vrai que je pense ainsi sur l'âme de cet homme, « qui est une bête. Et ne vous semble-t-il pas qu'il est « plutôt lui-même entaché d'hérésie, puisque, sa- « chant à peine son alphabet, il se mêle de commenter « le Dante? »

Sandro portait une vive amitié à tous les artistes. Il gagna beaucoup d'argent, mais il le gaspilla de la manière la plus déplorable. Dans sa vieillesse, il ne pouvait plus marcher qu'à l'aide de deux béquilles. Il mourut, infirme et décrépit, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Il fut enseveli, l'an 1515, à Ognissanti de Florence.

Le seigneur duc Cosme conserve de Sandro, dans sa galerie, deux profils de femmes, dont l'un est, dit-on, celui de la maîtresse de Julien de Médicis, frère de Laurent; et l'autre, celui de Madona Lucrezia de' Tornabuoni, femme de Laurent. Dans la même galerie, on voit encore, de la main de Sandro, un Bacchus portant à sa bouche un petit tonneau. Cette figure est des plus gracieuses. Dans la chapelle dell' Impagliata, de la cathédrale de Pise, Sandro commença une Assomption avec un chœur d'anges, mais il abandonna ce travail, qui lui déplaisait. A San-Francesco de Montevarchi,

il fit le tableau du maître-autel, et dans l'église paroissiale d'Empoli, près du saint Sébastien du Rossellino, deux anges d'une beauté remarquable.

Sandro fut un des premiers à trouver le moyen de décorer les bannières de telle façon que les couleurs couvrent chaque côté de l'étoffe. Il orna le baldaquin d'Orsanmichele de Madones exécutées avec ce procédé, qui a la vertu de conserver les étoffes, au lieu de les ronger, comme les mordants que l'on emploie encore aujourd'hui, parce que cette dernière méthode est moins dispendieuse.

Sandro a laissé un grand nombre de dessins si estimés que tous les artistes les recherchent. Pour notre part nous en possédons plusieurs dignes d'éloges.

Sandro jetait des figures en profusion dans ses ouvrages, ainsi que le témoignent les broderies de l'ornement de la croix que portent dans les processions les religieux du couvent de Santa-Maria-Novella.

Toutes les peintures qu'il fit avec amour, comme le tableau des Mages de Santa-Maria-Novella, sont vraiment admirables. Le prieur du monastère degli Angeli de Florence possède de lui un médaillon plein de petites figures d'une grâce ravissante.

Un autre tableau de Sandro, aussi parfait qu'on peut l'imaginer, de la même grandeur que celui des Mages, et représentant la Calomnie d'Apelles, se voit chez Messer Fabio Segni, gentilhomme florentin. Au bas de ce tableau, qui fut donné par

Sandro lui-même à Antonio Segni, son ami intime, Messer Fabio inscrivit les vers suivants :

Indicio quemquam ne falso lædere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Ægypti regi donavit Apelles;
Rex fuit et dignus munere, munus eo.

Nous venons de lire que la ferveur avec laquelle Sandro Botticello embrassa le parti de Savonarola le détermina à abandonner la peinture; bientôt nous verrons Fra Bartolommeo di San-Marco, par un semblable motif, se retirer dans un couvent et ne retourner à ses travaux qu'au bout de plusieurs années passées dans l'inaction; puis, Vasari nous dira que l'architecte du célèbre palais Strozzi, Simone Cronaca, épousa les mêmes doctrines avec un tel fanatisme qu'il ne voulut plus s'occuper d'autre chose jusqu'à sa dernière heure. Enfin nous rencontrerons toujours dans la même voie plusieurs maîtres qui, s'ils ne renoncèrent pas à leur art comme les Botticello et les Cronaca, s'efforcèrent au moins de le ramener aux principes mystiques prêchés par le moine ferrarais. Ces déplorables résultats n'ont point empêché d'éclore, tout récemment, de chaudes apologies de la réforme tentée par Savonarola dans les arts, réforme heureusement avortée qui aurait conduit à l'anéantissement de tous progrès, comme nous le démontrerons ailleurs. Pour le moment, nous nous bornerons à faire remarquer par antici-

pation que la fortune soudaine de la secte de Savonarola tint exclusivement aux circonstances contemporaines, et qu'elle dut, par conséquent, s'évanouir avec les causes qui l'avaient produite. Ajoutons, avec un écrivain moderne, que « le spectacle qu'elle nous donne est une riche leçon pour les hommes qui ne craignent pas de s'aventurer dans la voie des réformes sans compter ce que l'on doit à la mémoire du passé, et sans chercher d'autre appui, pour refaire le monde, que le conseil de leurs calculs personnels ou de leurs inspirations plus trompeuses encore. Leurs intentions peuvent être glorieuses, leurs passions louables, leur âme grande ainsi que leur courage; mais leurs plans sont creux et leur triomphe éphémère, parce que leur communion avec l'humanité n'est point complète; impuissants à résumer en eux toute la vie et toute l'intelligence de cette société immense, ils damnent forcément ce qu'ils ne peuvent comprendre; et, à leur insu, ils se détachent ainsi de l'avenir, parce qu'ils ont eux-mêmes commencé à se détacher du passé. »

NOTES.

(1) Ce Couronnement de la Vierge ne se trouve plus à San-Marco.

(2) Le P. Richa, tom. III, p. 278, dit que cette Piété a été transférée dans la sacristie, mais on ne sait où elle a passé ensuite.

BENEDETTO DA MAIANO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Benedetto da Maiano exerça, dès sa jeunesse, la sculpture en bois, et fut regardé comme le meilleur maître en ce genre. Il se distingua surtout dans l'imitation des perspectives, des feuillages et d'autres fantaisies à l'aide de bois teints avec diverses couleurs, méthode mise en usage du temps de Filippo Brunelleschi et de Paolo Uccello, ainsi que nous l'avons dit ailleurs. Benedetto, bien jeune encore, tint le premier rang dans cet art, comme le prouvent ses nombreuses productions éparses çà et là à Florence, et particulièrement toutes les armoires de la sacristie de Santa-Maria-del-Fiore, dont il acheva la plus grande partie après la mort de son oncle Giuliano, et qu'il couvrit de figures, de feuillages et d'autres travaux d'une magnificence et d'une beauté extraordinaires. Sa renommée s'étendit rapidement de tous côtés, et il envoya quantité de ses ouvrages en différents pays et à différents princes. Ainsi, il fit pour Alphonse, roi de Naples, la garniture d'un cabinet, sur la demande

de son oncle Giuliano, qui servait ce prince en qualité d'architecte. Benedetto se transporta lui-même dans cette ville, mais le séjour lui en déplut et il revint à Florence, où il ne tarda pas à exécuter deux magnifiques coffres en marqueterie pour Mathias Corvin qui entretenait alors à sa cour plusieurs Florentins. Benedetto, cédant aux sollicitations de ce roi, s'embarqua pour la Hongrie. Mathias l'accueillit de la manière la plus gracieuse, et le pria de déballer en sa présence ses deux précieux coffres. Mais, hélas! l'humidité avait tellement amolli la colle, qu'à peine les toiles cirées enlevées, toutes les pièces de marqueterie tombèrent à terre. Si Benedetto resta confus et stupéfait devant la foule de seigneurs qui l'environnaient, chacun l'imaginera facilement. Toutefois il répara ce malheur le mieux qu'il put, et le roi lui témoigna sa satisfaction. Néanmoins, la honte qu'il avait ressentie lui fit prendre cet art en aversion. Il s'arma de courage et se consacra à la sculpture qu'il avait déjà pratiquée à Loreto, où il avait enrichi la sacristie d'un lavoir soutenu par des anges en marbre. Avant de quitter la Hongrie, il modela quelques ouvrages en marbre et en terre pour prouver au roi qu'il ne fallait attribuer sa mésaventure qu'aux vices inhérents à la marqueterie.

Dès qu'il fut de retour à Florence, les Signori le chargèrent d'orner la porte de leur salle d'audience d'enfants supportant des guirlandes, parmi lesquels on admire surtout un petit saint Jean haut de deux brasses. Sur l'un des battants de la porte, Benedetto

représenta en marqueterie le Dante, et sur l'autre battant, le Petrarca. Ces deux figures suffisent pour montrer tout le talent que Benedetto possédait dans cet art. Cette salle d'audience a été peinte de nos jours par Francesco Salviati, sur l'ordre du duc Cosme, comme nous le dirons en son lieu. Benedetto fit ensuite, à Santa-Maria-Novella, un tombeau en marbre noir, une Madone dans un médaillon et quelques anges, et le portrait de Filippo Strozzi l'ancien, qui se trouve aujourd'hui dans le palais construit par ce riche seigneur. Le vieux Laurent de Médicis confia également à Benedetto le soin de sculpter le buste de Giotto qui fut placé au-dessus de l'épitaphe de ce peintre dont nous avons longuement parlé ailleurs.

Benedetto alla ensuite à Naples pour recueillir la succession de son oncle Giuliano. Outre les travaux qu'il y entreprit pour le roi, il sculpta, dans le monastère de Monte-Oliveto, pour le comte de Terranuova, une Annonciation en bas-relief entourée de saints et de petits enfants qui soutiennent des festons. Les bas-reliefs du gradin de cette composition sont conçus dans une bonne manière. A Faenza, Benedetto conduisit à fin un beau mausolée en marbre destiné à recevoir le corps de saint Savino. Il l'orna de six sujets en bas-relief tirés de la vie de ce saint, et traités de telle sorte qu'ils assurèrent à notre artiste un rang distingué parmi les sculpteurs.

Avant de s'éloigner de la Romagne, il fit le portrait de Galeotto Malatesta et celui de Henri VII, roi d'Angleterre, qu'il copia d'après un dessin que

lui procurèrent des marchands florentins. On trouva chez lui, après sa mort, les ébauches de ces deux portraits, avec beaucoup d'autres choses.

Enfin, de retour à Florence, il sculpta, pour Pietro Mellini, citoyen florentin et très-riche marchand d'alors, la chaire en marbre de Santa-Croce, que l'on regarde comme le plus beau et le plus précieux morceau en ce genre. En effet, les figures des histoires de saint François sont exécutées avec une telle perfection, que l'on ne peut rien demander de plus au marbre. Benedetto y représenta des arbres, des rochers, des édifices, des perspectives, avec un art que l'on ne saurait assez louer. On dit que, pour exécuter cet ouvrage à son gré, Benedetto eut quelques démêlés avec les intendants de Santa-Croce qui lui refusaient la permission de percer l'escalier de sa chaire dans l'intérieur d'une colonne sur laquelle reposaient plusieurs des arcs qui soutiennent le toit. Ils craignaient que la colonne, ainsi affaiblie, ne pût résister au poids qui la surchargeait, et n'entraînât la ruine d'une partie de l'église. Mais Mellini parvint à les fléchir en leur assurant qu'il n'y avait aucun danger à redouter. En effet, Benedetto, après avoir armé de liens de bronze la colonne du côté de la chaire, la renforça extérieurement d'autant de matière qu'il lui en avait enlevé à l'intérieur pour pratiquer son escalier. Cette opération ne laissa rien à désirer dans ses détails aussi bien que dans son ensemble.

Lorsque Filippo Strozzi l'ancien eut résolu de bâtir son palais, il le fit commencer sur le modèle

de Benedetto dont il avait requis les avis. Ce palais fut continué et achevé par le Cronaca après la mort de Benedetto qui, ayant amassé de quoi vivre, n'entreprit plus aucun ouvrage en marbre après ceux que nous venons de mentionner. Il termina seulement, à la Santa-Trinità, la sainte Marie-Madeleine commencée par Desiderio da Settignano, et fit le Crucifix qui est sur l'autel de Santa-Maria-del-Fiore. Bien qu'il s'occupât peu d'architecture, il ne montra toutefois pas moins d'habileté dans cet art que dans celui de la sculpture. Ainsi, on construisit, d'après ses dessins et ses conseils, trois magnifiques plafonds dans le palais de la seigneurie de Florence. Le premier est celui de la salle connue aujourd'hui sous le nom de la salle des Deux-Cents, et au-dessus de laquelle il s'agissait de disposer deux salles, dont l'une, destinée aux audiences, devait être séparée de l'autre par un mur solide percé d'une porte en marbre. Cette entreprise, qui semble facile au premier abord, exigeait néanmoins que Benedetto mît en jeu toutes les ressources de son esprit pour ne point diminuer la hauteur de la salle des Deux-Cents. Voici comment il opéra. Sur une poutre épaisse d'une brasse, et occupant toute la largeur de la salle, il en attacha une autre, en deux morceaux, de manière qu'il l'élevait ainsi de deux tiers de brasse. Chacune des deux extrémités, parfaitement liées et assemblées, présentait, à côté du mur, deux brasses d'élévation, et servait de support à un arc en briques doubles, dont les flancs étaient appuyés contre les murs principaux. Les deux poutres étaient

emboîtées et enchaînées de telle sorte qu'elles semblaient n'en former qu'une seule. En outre, afin d'alléger la charge des poutres du plafond, Benedetto arma l'arc de deux grandes chaînes en fer capables de soutenir un poids bien plus considérable encore que celui du mur en briques qui n'avait qu'une demi-brasse d'épaisseur. Ainsi, Benedetto conserva à la salle des Deux-Cents toute sa hauteur, et parvint à établir au-dessus, dans le même espace, au moyen d'un mur de séparation, la salle connue aujourd'hui sous le nom dell' Oriuolo, et la salle d'audience, où le Salviati a peint le Triomphe de Camille. Les soffites de la salle des Deux-Cents, de celle dell' Oriuolo et de celle de l'audience furent richement sculptés par Marco del Tasso et par Domenico et Giuliano, ses frères. Au-dessus de la porte de marbre, qui est à deux battants, Benedetto plaça une figure en marbre de la Justice qu'il représenta assise et tenant d'une main un globe, et de l'autre main une épée. Autour de l'arc il grava cette inscription : *Diligite justitiam qui judicatis terram*. Cette entreprise fut conduite dans toutes ses parties avec un soin et un art merveilleux.

Benedetto construisit ensuite, devant la porte de la Madonna-delle-Grazie, à peu de distance d'Arezzo, un bel escalier et un portique. Sur les colonnes il jeta des arcs, près du toit il établit une architrave, une frise et une corniche, et, pour larmier, il sculpta, en pierre de macigno, une guirlande de rosaces formant une saillie d'une brasse et un tiers. Ce travail est digne d'attirer l'attention des artistes.

Dans la même église, il fit un plafond couvert de rosaces dorées que l'on admire beaucoup.

Benedetto éleva une belle petite chapelle près de l'entrée d'un domaine qu'il avait acheté non loin de Prato du côté de la porte Fiorentina et donnant sur la grande route qui conduit à Florence. Il y plaça la Madone et l'enfant Jésus, modelés en terre par lui-même, dans une niche surmontée de deux anges, dont chacun tient un chandelier. Le devant de l'autel est orné d'une Piété en marbre avec une Madone et un saint Jean. Enfin, Benedetto laissa, après sa mort, une foule d'ébauches en terre et en marbre. Il était très-bon dessinateur, comme le prouvent plusieurs croquis de sa main que nous conservons dans notre recueil. Il mourut, en 1498, âgé de cinquante-quatre ans, et fut honorablement enseveli à San-Lorenzo (1). Il ordonna, par son testament, que tous ses biens passassent à la confrérie del Bigallo après la mort de quelques-uns de ses parents qui devaient d'abord en avoir la jouissance.

Dans sa jeunesse, Benedetto eut pour rival Baccio Cellini qui exécuta plusieurs beaux ouvrages en marqueterie, et, entre autres, des figures en ivoire profilées de noir sur un fond octogone. Girolamo del Cecca, élève de Baccio Cellini, exerça également cet art à la même époque. Nous en dirons autant de David de Pistoia, qui fit, à l'entrée du chœur de San-Giovanni-Evangelista, un saint Jean-Baptiste en marqueterie, qui dénote plus de patience que de talent chez son auteur. Geri d'Arezzo

orna aussi le chœur et la chaire de Sant'-Agostino d'Arezzo de figures et de perspectives en marqueterie. Geri était doué d'un génie très-inventif. Il fabriqua un orgue en bois d'une douceur et d'une suavité de sons extraordinaires. Cet instrument, qui est encore au-dessus de la sacristie de l'évêché d'Arezzo, s'est parfaitement conservé jusqu'à nos jours. Aucun des artistes que nous venons de nommer ne peut se comparer à Benedetto; aussi, mérite-t-il d'être compté parmi les maîtres que nous honorons le plus.

Les précieux travaux de marqueterie et les grandes entreprises architecturales, qui ont acquis à Benedetto da Maiano de justes droits à la célébrité, nous offrent d'intéressants sujets d'étude; mais, comme ils se représenteront à propos du Cronaca et de Fra Giovanni de Vérone, nous les laisserons ici de côté pour saisir au passage la seule occasion que nous ayons dans tout le courant de ce livre de donner sur les chaires chrétiennes quelques notions qui d'ailleurs ne seront peut-être pas mal placées après la biographie de l'auteur du plus renommé de ces indispensables et importants accessoires de nos églises.

On ne trouve dans les monuments et les usages du paganisme rien qui ait pu fournir l'idée et le type des chaires qui se rencontrent dans tous les temples

du christianisme. Si nous ne nous trompons point, on doit en demander l'origine à cette cérémonie du nouveau culte qui consistait à lire et à expliquer l'Écriture-Sainte à un nombreux auditoire. Les jubés des premières basiliques, composés de deux tribunes dont l'une était destinée à la lecture de l'épître et l'autre à celle de l'évangile, fournirent sans doute le modèle des doubles chaires, nommées *ambones*, que l'on voit dans les plus anciennes églises, comme à San-Lorenzo *extrà muros*, et à San-Clemente de Rome. Ces *ambones* montaient de fond et présentaient ainsi une masse architecturale qui, par ses conditions de solidité, semblait se rattacher essentiellement à la construction de l'édifice. Un escalier conduisait à chacune des deux tribunes, dont l'intérieur était occupé par un siége de marbre devant lequel était un pupitre de même matière. Mais lorsqu'à la simple lecture des livres saints eurent succédé les harangues religieuses, il fallut, pour la commodité des auditeurs, élever les chaires au milieu de la nef, et bientôt il n'y en eut plus qu'une dans chaque église. Alors on imagina d'asseoir sur quatre piliers isolés une espèce de coffre carré qui n'avait rien d'architectural, et les sculptures dont on l'orna, si parfaites qu'elles fussent, ne purent compenser le mérite des formes primitives. L'escalier, n'étant plus lié à la tribune, devint un véritable hors-d'œuvre qu'on ne réussit à dissimuler qu'au moyen des procédés les plus bizarres et les plus contraires à la raison : aussi est-il permis de dire que le remède fut pire que le

mal. Nous citerons pour exemple la fameuse chaire de Benedetto da Maiano, à Santa-Croce de Florence, que Vasari nous a présentée comme un chef-d'œuvre. On se souvient que Benedetto fit passer son escalier au travers du pilier auquel il adossa sa chaire. Que l'on admire la manière ingénieuse dont il leva les difficultés inhérentes à cette opération, en armant d'un côté le pilier par des liens de bronze, et de l'autre en le renforçant extérieurement de tout ce qu'il avait enlevé à l'intérieur; que l'on admire les magnifiques bas-reliefs dont il enrichit ce morceau, rien de mieux; mais le bon goût ne saurait approuver cette lourde tribune de marbre suspendue en l'air par d'invisibles attaches; mais l'œil le moins exercé sera toujours profondément blessé par le porte-à-faux réel qui résulte de ce corps avancé et menaçant, dépourvu de base, privé de tout support apparent. Une fois engagé dans cette voie, on ne tarda pas à tomber dans les caprices les plus déplorables. Si les sculpteurs avaient remplacé les architectes dans l'exécution des chaires, ils furent à leur tour dépossédés par les menuisiers; car le bois, à cause de sa légèreté, avait été préféré au marbre. Les chaires se montrèrent alors sous la forme de culs-de-lampe surmontés d'un couronnement assez semblable à un éteignoir. Puis, lorsqu'on renonça à les suspendre, on les façonna en rochers soutenus par des palmiers ou des pommiers couverts de fruits, d'oiseaux, de groupes d'anges, et entourés d'animaux de toute espèce. Il faut avoir visité les églises du Nord, pour

se faire une idée de ces étranges inventions. Derrière l'orateur sacré se tient un singe grimaçant, ou un ours grotesque mangeant un gâteau de miel. Au-dessus de son épaule est perché un perroquet ou un écureuil; sous ses pieds, au bas de la chaire, est couché un cheval, un bœuf ou un âne; sur les marches de l'escalier, dont l'entrée est défendue par des tigres ou par quelques enfants bouffis, rampent des serpents, des couleuvres, des limaçons, des escargots. Et tout cela est pêle-mêle avec des rideaux à franges, des nuages, des rayons de soleil, des chérubins, des patriarches, avec le Saint-Esprit, le Père Éternel, la Vierge et des saints et des saintes qui paraissent être les gardiens de cette ménagerie, au milieu de laquelle il est fort difficile de reconnaître la chaire évangélique. De nos jours, on ne s'est point jeté dans de telles extravagances, probablement parce qu'elles sont très-dispendieuses. Mais quel caractère a-t-on imprimé à cette auguste tribune d'où partent les enseignements des ministres de Dieu? On en a fait un ouvrage de pure menuiserie plus ou moins propre, plus ou moins ridicule, et surtout pas trop coûteux.

NOTE.

(1) Le tombeau de Benedetto est dans les souterrains de San-Lorenzo, à côté de celui de Donatello. On y lit cette inscription :

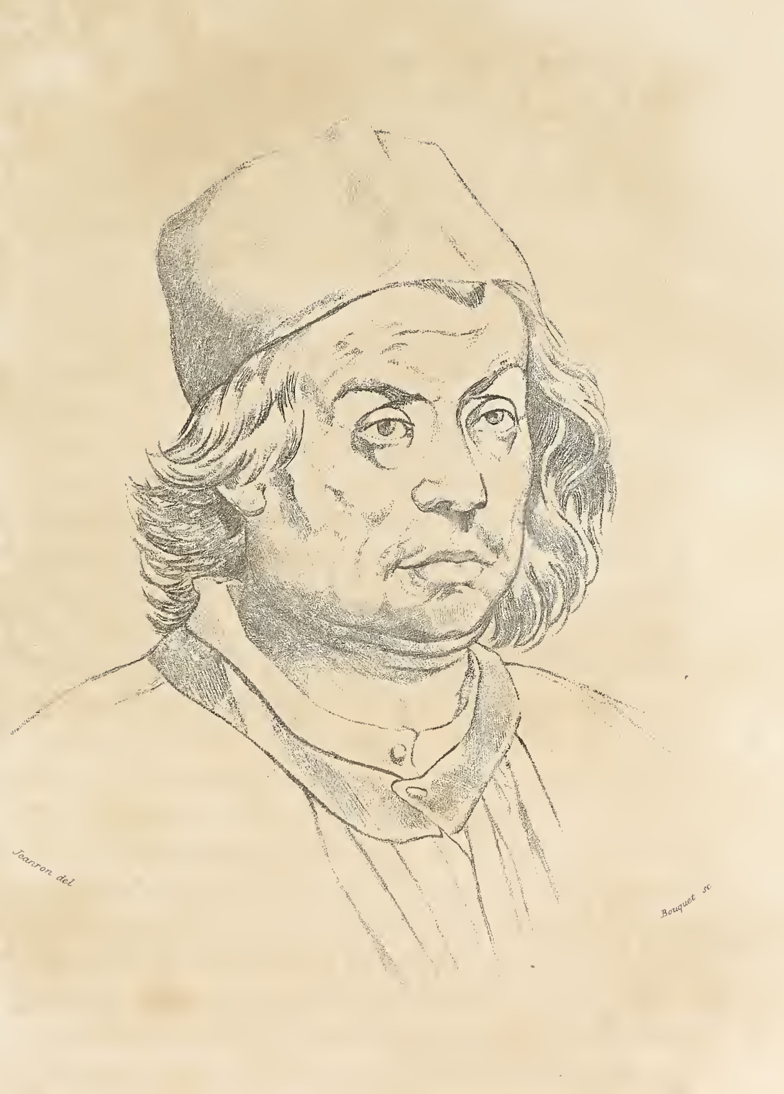
Juliano et Benedicto Leonardi FF. de Maiano et suorum

MCCCCLXXVIII.

ANDREA VEROCCHIO,

PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Andrea Verocchio fut orfévre, perspectiviste, sculpteur, graveur, peintre et musicien. Ses peintures et ses sculptures pèchent par un peu de dureté et de crudité, résultat des laborieux et pénibles efforts qu'il lui fallut faire pour suppléer à son manque de facilité naturelle, à défaut de laquelle on arrive rarement à l'extrême perfection. Néanmoins, grâce à ses études constantes, Andrea mérite d'être compté parmi les meilleurs maîtres de notre art. Dans sa jeunesse, il s'appliqua aux sciences, et particulièrement à la géométrie. Tandis qu'il s'occupait d'orfévrerie, il fit, entre autres choses, quelques boutons de chape qui sont à Santa-Maria-del-Fiore de Florence; un vase couvert d'animaux, de feuillages et d'autres fantaisies, qui est connu de tous les orfévres, et une belle coupe ornée d'une Danse d'enfants. Ces ouvrages le mirent en crédit et furent cause que la communauté des marchands lui commanda, pour l'autel de San-Giovanni, deux bas-reliefs en argent qui augmentèrent encore sa réputation.



ANDREA VERROCCHIO.

Le pape Sixte l'appela ensuite à Rome et le chargea de refaire plusieurs apôtres en argent qui décoraient la chapelle pontificale et qui avaient été détruits. Andrea conduisit ces travaux à bonne fin, avec un zèle et un soin extraordinaires. L'estime que l'on accordait alors aux statues et aux moindres fragments antiques que l'on trouvait chaque jour à Rome, où le pape venait de faire placer à San-Giovanni-Laterano le fameux cheval de bronze (1), l'engagea à abandonner l'orfévrerie pour la sculpture. Encouragé par le succès qu'obtinrent de petites figurines qu'il avait jetées en bronze, il résolut d'attaquer le marbre. Sur ces entrefaites, la femme de Francesco Tornabuoni étant venue à mourir en couches, son mari qui l'aimait tendrement voulut, pour honorer sa mémoire, lui élever un riche tombeau dont il confia l'exécution à Andrea. Notre artiste accepta cette entreprise et représenta l'Accouchement et la Mort de cette dame. Il enrichit, en outre, de trois Vertus d'une beauté rare ce mausolée, que l'on voit dans l'église de la Minerva. De retour à Florence avec bonne provision de renommée et d'écus, Andrea jeta en bronze un David haut de deux brasses et demie, qui fut placé au sommet de l'escalier du palais de la seigneurie. Dans le même temps, il acheva cette Madone en marbre qui est sur le tombeau de Messer Lionardo Bruni d'Arezzo, à Santa-Croce, et qu'il avait commencée dans sa jeunesse pour Bernardo Rossellini, sculpteur et architecte, auteur de ce monument, comme nous l'avons dit ailleurs. Andrea sculpta encore une

Vierge et un Enfant Jésus en demi-relief, qui sont aujourd'hui au-dessus d'une porte de la chambre de la duchesse de Florence, et fit en bronze deux têtes, l'une d'Alexandre le Grand, l'autre de Darius, pour le vieux Laurent de Médicis qui les envoya avec beaucoup d'autres morceaux à Mathias Corvin, roi de Hongrie.

Andrea, que tous ces ouvrages avaient rangé parmi les premiers maîtres, exécuta également en bronze, à San-Lorenzo, le tombeau de Jean et de Pierre de Médicis (2). Ce monument, orné d'une urne en porphyre soutenue par quatre pieds en bronze couverts de feuilles d'un travail précieux, occupe, entre la chapelle del Sagramento et la sacristie, l'ouverture d'une fenêtre de cinq brasses de largeur sur dix de hauteur environ. Au-dessus de l'urne, Andrea, pour remplir l'ouverture jusqu'à la voûte, plaça une grille en bronze, à lozanges enrichies de festons et d'autres belles fantaisies.

Lorsque Donatello eut terminé pour le tribunal des Six le tabernacle de marbre qui est aujourd'hui en face de San-Michele, dans l'oratoire d'Orsanmichele, on résolut de faire jeter en bronze un saint Thomas mettant le doigt sur la plaie du Christ. Mais les uns voulant en charger Donatello, et les autres Lorenzo Ghiberti, ce projet resta sans exécution tant que vécurent ces deux artistes. Enfin ces deux statues furent allouées à Andrea. Il en fit les modèles et les moules, et eut le bonheur de les voir réussir parfaitement à la fonte. Il se mit de suite à les réparer, et il les amena à une telle perfection,

que l'on ne saurait rien désirer de mieux. Le Christ, avec une grâce toute divine, ouvre sa robe pour détruire les doutes de son incrédule disciple, dont les traits expriment à la fois l'incrédulité et l'amour le plus vif. Les draperies de ces figures montrent qu'Andrea marchait sur le même rang que les Donato, les Ghiberti et les autres maîtres qui l'avaient précédé. Ce beau groupe, placé dans un tabernacle sculpté par Donato, n'a jamais cessé d'être un objet d'admiration pour les connaisseurs (3).

Andrea, ne pouvant espérer d'aller plus loin dans cet art, désira obtenir le même succès dans un autre, et se tourna vers la peinture. Il dessina à la plume une bataille d'hommes nus avec l'intention de la peindre. Il fit également les cartons de quelques tableaux d'histoire, et commença même à les colorier; mais il les abandonna, je ne sais pour quelle raison. Nous conservons dans notre recueil plusieurs dessins de sa main, et, entre autres, diverses têtes de femme dont les coiffures ont une telle grâce et une telle beauté, que Léonard de Vinci les imita toujours. Nous avons encore deux chevaux mis au carreau et une tête de cheval en terre cuite, copiée d'après l'antique. Le révérend Don Vincenzio Borghini possède aussi dans sa collection quelques dessins du Verocchio, parmi lesquels nous citerons un projet de tombeau que notre artiste fit à Venise pour un doge, une Adoration des Mages et une tête de femme d'une finesse inimaginable, peinte sur papier.

Le Verocchio exécuta encore, pour Laurent de

Médicis, un enfant en bronze étranglant un poisson, qui était destiné à la fontaine de la villa Careggi; mais le duc Cosme l'a fait placer sur la fontaine de la cour de son palais (4). L'enfant est vraiment admirable.

Lorsque la coupole de Santa-Maria-del-Fiore fut achevée, on résolut, après beaucoup d'hésitation, de couronner l'édifice d'une boule en cuivre, suivant le projet laissé par Filippo Brunelleschi. Andrea, auquel cette entreprise fut confiée, fit une boule haute de quatre brasses, qu'il fixa sur un bouton avec une telle solidité qu'elle pouvait porter la croix sans aucun danger. Cet ouvrage exigea beaucoup de soin, car il fallait ménager une entrée dans la boule, et en même temps l'armer de façon qu'elle n'eût rien à redouter des vents les plus impétueux (5).

Bien qu'Andrea, que sa mobilité d'esprit empêchait de s'appliquer longtemps à une même chose, ne mît point en œuvre les cartons dont nous avons parlé plus haut, il ne laissa pas néanmoins de faire quelques peintures. Ainsi il exécuta, pour les religieuses de San-Domenico de Florence, un tableau dont il fut lui-même si content que bientôt après il peignit, à San-Salvi, pour les religieux de Vallombrosa, un Baptême du Christ. Son élève, Léonard de Vinci, alors très-jeune, y fit un ange tellement supérieur à toutes les autres figures, qu'Andrea, honteux d'être surpassé par un enfant, ne voulut plus jamais toucher à ses pinceaux.

Cosme de Médicis avait choisi, parmi les nombreux antiques qu'il avait rapportés de Rome, un

beau Marsyas en marbre blanc, pour le placer sous la porte de son jardin, qui donne sur la via de' Ginori. Son neveu, Laurent, voulut faire un pendant à cette statue avec un torse et une tête d'un autre Marsyas en pierre rouge auquel manquaient les jambes, les cuisses et les bras. Andrea entreprit cette importante restauration, et réussit à satisfaire complètement Laurent. Le torse antique s'adaptait d'autant mieux à un Marsyas écorché, qu'il se trouvait, dans la pierre rouge, quelques veines blanches et déliées qui ressemblaient exactement à ces petits nerfs que l'on rencontre dans les écorchés. Aussi, ce morceau devait-il produire un effet saisissant, lorsqu'il avait son premier lustre.

A cette époque, les Vénitiens, désirant honorer la mémoire de Bartolommeo, de Bergame (6), qui avait souvent amené la victoire sous leurs drapeaux, chargèrent Andrea de jeter en bronze la statue équestre de ce capitaine, qui était destinée à orner la place de S.-Giovanni-e-Paolo. Andrea avait déjà achevé le modèle du cheval, et s'apprêtait à le couler, quand, par la protection de certains gentilshommes, Vellano de Padoue obtint de faire la figure de Bartolommeo. A cette nouvelle, Andrea, furieux, mit en pièces la tête et les jambes de son modèle, et partit pour Florence sans souffler mot (7). La seigneurie, offensée de ce procédé, lui enjoignit de ne jamais revenir à Venise, sous peine d'avoir la tête tranchée. Andrea répondit qu'il s'en garderait bien, sachant qu'il n'était pas en leur pouvoir de rattacher sur les épaules d'un homme la tête qu'ils en auraient

une fois détachée, ni d'en faire une semblable à la sienne, tandis, ajoutait-il, qu'il lui était facile d'en rendre une à son cheval, beaucoup plus belle que celle qu'il avait brisée. Cette réponse ne déplut point à la seigneurie, qui le rappela à Venise, en doublant ses appointements. Il raccommoda son premier modèle, mais il ne put l'achever entièrement, car, s'étant échauffé à le fondre et refroidi ensuite, il mourut au bout de peu de jours (8).

Il avait également commencé, à Pistoia, le tombeau du cardinal de Forteguerra, accompagné des trois Vertus théologales, et surmonté d'un Père Éternel. Ce monument fut terminé par Lorenzetto, sculpteur florentin. Andrea avait cinquante-six ans lorsqu'il mourut. Sa perte causa de vifs regrets à ses amis et à ses nombreux élèves, et surtout à Nanni Grosso, dont le talent était aussi bizarre que sa manière de vivre. On prétend qu'il n'aurait jamais travaillé hors de son atelier, et particulièrement chez les moines et les religieux, s'il n'eût été libre d'aller, quand bon lui semblait, étancher sa soif à la cave ou au cabaret. On raconte encore de lui qu'après sa sortie de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, où il avait été guéri de je ne sais quelle maladie, il répondait à ses amis, qui lui demandaient de ses nouvelles : « Je vais mal, très-mal. » — « Tu es pourtant guéri, » lui répliquait-on. « Et voilà justement pourquoi je vais mal ; » s'écriait-il, « j'ai besoin d'une petite fièvre, « pour pouvoir me faire soigner et servir dans cette « sainte maison. » Lorsqu'il fut sur le point de mourir, à l'hôpital, on mit devant lui un Crucifix de bois

grossier et mal taillé; il insista vivement pour qu'on le remplaçât par un autre sculpté par Donato, jurant que, si on ne l'enlevait pas, il mourrait en désespéré, tant une sculpture mal faite le révoltait (9).

Andrea eut pour élèves le Perugino, Léonard de Vinci, dont nous parlerons ailleurs, et Francesco di Simone, florentin, qui exécuta à Bologne, dans l'église de San-Domenico, pour le docteur Alessandro Tartaglia, d'Imola, un tombeau en marbre avec une foule de petites figures que l'on croirait sculptées par Andrea lui-même (10). Ce Francesco fit encore un tombeau, à San-Brancazio de Florence, pour Messer Pier Minerbetti. Agnolo di Polo, autre élève d'Andrea, travailla la terre avec beaucoup d'habileté, et aurait été loin, s'il eût voulu s'occuper sérieusement de son art. Lorenzo di Credi, le disciple favori d'Andrea, ramena de Venise les restes de son maître, et les déposa à Sant'-Ambruogio, dans la sépulture de Ser Michele di Cione où, près de ces mots (11):

Ser Michælis de Cionis et suorum,

on lit l'inscription suivante :

Hic ossa jacent Andreæ Verocchii qui obiit
Venetiis MCCCCLXXXVIII (12).

Andrea fut un des premiers qui mirent en usage l'art de mouler en plâtre, c'est-à-dire avec cette pierre tendre que l'on tire des carrières de Volterra, de Sienne, et de divers endroits de l'Italie. Cette pierre, cuite au feu, et ensuite délayée dans l'eau tiède,

acquiert une souplesse qui permet de l'étendre sur les corps les plus raboteux, dont elle prend l'empreinte en se durcissant, de telle manière qu'elle peut servir de moule pour répéter mille fois la même image. Andrea moulait ainsi des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras et des torses, afin de les copier tout à son aise. Bientôt après, on vint à mouler à peu de frais les visages des personnes mortes ; aussi voit-on, dans chaque maison de Florence, au-dessus des cheminées, des portes, des fenêtres et des corniches, une foule de ces portraits auxquels il ne manque que la parole pour être vivants. A l'aide de cet utile procédé, qui s'est conservé jusqu'à nos jours, nous sont parvenus les portraits fidèles de la plupart des personnages qui remplissent les tableaux du palais du duc Cosme. C'est ainsi que l'on arriva à obtenir des images d'une rare perfection, non-seulement à Florence, mais dans tous les lieux où l'on avait coutume de déposer de grossiers *ex-voto* en argent ou en cire.

Andrea, s'étant lié d'amitié avec l'habile cirier Orsino, commença à lui enseigner les moyens d'introduire de notables améliorations dans son art. Lorsque Laurent de Médicis eut été blessé à Santa-Maria-del-Fiore, ses amis et ses parents résolurent d'élever son image en plusieurs endroits, pour rendre grâces à Dieu, qui l'avait préservé de la fin tragique de son frère Julien. Orsino, sous la direction d'Andrea, fit alors trois figures en cire de grandeur naturelle, dont il forma la carcasse de pièces de bois entrelacées de joncs coupés en deux, et recou-

vertes de draperies cirées et jetées avec un tel art, que l'on ne peut rien voir de mieux, et qui approche davantage de la nature. Les têtes, les mains, les pieds, en cire plus épaisse, étaient vides et peints à l'huile. Les cheveux, les sourcils, la barbe, étaient arrangés de telle sorte, que l'on croyait voir, non des figures de cire, mais des hommes bien vivants. L'une de ces figures, couverte des habits que portait Laurent lorsque, blessé à la gorge, il se montra au peuple, se trouve dans l'église des religieuses de Chiarito, en face du Crucifix qui opère des miracles. La seconde figure, revêtue du costume florentin, est au-dessus de la petite porte de la Nunziata, à côté du banc où l'on vend des cierges. La troisième fut envoyée à Santa-Maria-degli-Angeli d'Assise, et placée devant la Madone. C'est dans cette ville, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, que Laurent de Médicis fit paver la rue qui conduit de Santa-Maria à la porte d'Assise, et restaurer les fontaines construites par son aïeul Cosme. Mais, pour en revenir aux figures de cire, toutes celles qui sont, à la Nunziata, marquées d'un R renfermé dans un O surmonté d'une croix, sont dues au talent d'Orsino, que presque personne n'a su égaler. Cet art, jusqu'à présent, n'a pas été abandonné, mais il est plutôt en décadence qu'en progrès, soit par faute de dévotion, soit pour toute autre cause.

Il est temps de retourner au Verocchio, qui sculpta encore quelques Crucifix en bois, et modela en terre plusieurs bas-reliefs, tels que ceux qui étaient destinés à l'autel de San-Giovanni, des enfants, et

une tête de saint Jérôme que l'on admire beaucoup. Enfin il est l'auteur de l'enfant de l'horloge du Mercato-Nuovo, qui a les bras articulés de telle façon qu'il peut les lever pour sonner les heures avec un marteau. Ainsi finit la vie du célèbre sculpteur Andrea Verocchio.

A la même époque, vivait Benedetto Buglioni, qui tenait, d'une femme de la famille d'Andrea della Robbia, l'art d'exécuter les figures en terre vernissée. Il exécuta, à Florence et ailleurs, une foule d'ouvrages en ce genre, parmi lesquels on regarde, comme un chef-d'œuvre, la Résurrection du Christ, qui orne la chapelle de Santa-Barbara, dans l'église des Servites (13). Benedetto laissa en outre un Christ mort dans une chapelle de San-Brancazio, et un demi-médaillon, au-dessus de la porte principale de San-Pier-Maggiore. Il transmit son secret à Santi Buglioni, qui aujourd'hui est le seul qui le possède.

L'œuvre capitale d'Andrea Verocchio est la statue équestre de Bartolommeo de Bergame, de laquelle Vasari a trop légèrement parlé; mais, avant de lui consacrer nous-mêmes une plus sérieuse attention, nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt de passer rapidement en revue les plus célèbres monuments de ce genre qui l'ont précédée. — On doit comprendre que nous n'entendons traiter que de la manière la plus sommaire un tel sujet, qui, pour recevoir tout

son développement, exigerait, au lieu de notre cadre étroit et gênant, un volume entier. Nous n'avons donc ici d'autre prétention que d'offrir à nos lecteurs un simple memorandum.

Les Grecs consacrèrent aux divinités, aux héros, et aux vainqueurs dans leurs jeux, leurs premières statues équestres. Pausanias en mentionne deux, qui furent élevées en l'honneur de Castor et de Pollux, dans un temple peu éloigné d'Argos. On les considérait comme les plus anciennes de la Grèce, et on les attribuait à Dipœnus et à Scyllis[1], sculpteurs crétois qui florissaient du temps de Cyrus, c'est-à-dire six siècles avant l'ère chrétienne. Cléosthènes, en récompense de la victoire qu'il avait remportée à Olympie, fut représenté par Agéladas, d'Argos, sur un char attelé de quatre chevaux[2]. Gelon, tyran de Syracuse, obtint le même honneur, ainsi que son frère Hiéron. Le premier se servit de Glaucias, d'Égine; le second, d'Onathas et de Calamis[3]; lesquels vivaient 468 ans environ avant Jésus-Christ. Chez les Athéniens, qui surent graduer les honneurs de façon que l'émulation ne s'arrêtât jamais, la statue équestre, le bige ou le quadrige sur une place publique, dans le Prytanée, ou dans un temple, était la plus haute récompense qu'il fût permis d'ambitionner. On avait soin, comme le confirme Élien, non-seulement que l'image du vainqueur dans les jeux fût fidèle, mais aussi que ses che-

[1] Pausanias, lib. II, c. XXII.
[2] Id., lib. V, p. 439.
[3] Id., lib. VI, p. 474.

vaux fussent d'une ressemblance parfaite [1]. Tels étaient ceux de Hiéron, que Dinomène fit jeter en bronze par Onathas [2].

Les statues équestres grecques les plus renommées dont l'histoire nous a transmis le souvenir sont celles que Lysippe exécuta, par l'ordre d'Alexandre, en l'honneur des capitaines qui avaient péri au passage du Granique. Ces groupes, que l'on appelait *hippomachia*, et que Pline nomme *Alexandri turma*, ornaient la ville de Dium, en Macédoine [3]. On cite encore quelques statues équestres, parmi les trois cent soixante que les Athéniens décernèrent à Démétrius de Phalère [4], et l'on assure que la ville de Sigée, en Troade, en décréta une en or à Antigone [5]. Malheureusement, aucun de ces monuments ne s'est conservé, pas plus que les deux statues équestres de fantaisie qui décoraient les propylées d'Athènes [6]. Mais, à leur défaut, les nombreux bas-reliefs représentant des combats de Centaures, de Lapithes, et d'Amazones, que l'on a exhumés du sol hellénique, les frises du Parthénon et du temple de Thésée, les médailles et les pierres gravées de Palerme, de Messine, de Catane, de Syracuse et de Sélinonte, couvertes de chevaux nus ou harnachés, montés par des écuyers ou accouplés à des chars de triomphe,

[1] Ælian., *Var. hist.*, lib. IX, c. XXXII.

[2] Pausan., lib. VIII, p. 688.

[3] Plin., lib. XXXIV.

[4] Id., ibid.

[5] Chishull., *Ins. asiat.*, p. 52, N. 35.

[6] Pausan., lib. I, c. XXII.

suffisent encore pour nous montrer combien furent heureuses et profondes les études que firent les Grecs sur le plus beau de tous les animaux.

L'antiquité possédait une foule de races célèbres, telles que celles de Cappadoce, d'Épire, de Perse et d'Achaïe; mais les statuaires accordaient une préférence marquée aux coursiers de Thessalie, dont la structure nerveuse et élancée leur offrait les formes les plus élégantes. Phidias, le premier, les prit pour modèles dans ses chevaux du Parthénon, auxquels il donna cette croupe arrondie, cette large poitrine, ce ventre bien soutenu, ces jambes fines et vigoureuses, cette tête sèche et admirablement proportionnée, ce cou musculeux, cette ardeur indomptable, et ces mouvements sveltes, gracieux et agiles, qui distinguent la race thessalienne. Après Phidias, ce type fut observé comme le plus parfait, pendant près de cinq cents ans, par les statuaires et les graveurs de la Sicile et de la grande Grèce, ainsi que le témoignent les fragments et les anciennes monnaies que l'on voit dans les musées de Rome et de Naples.

L'histoire ne fait mention d'aucune statue équestre chez les Romains, pendant le gouvernement des rois. Cependant le quadrige de cuivre rapporté de Camerinum par Romulus aurait pu leur servir de modèle pour la représentation des chevaux [1]. Mais ce peuple naissant ne devait pas de si tôt songer à autre chose qu'à la guerre. Aussi, Tarquin l'Ancien,

[1] Denys d'Halicarnasse. — Plutarque, *Vie de Romulus.*

selon Pline[1], ou Tarquin le Superbe, selon Plutarque, fut-il obligé d'appeler des artistes étrusques de Veïes, lorsqu'il voulut surmonter le faîte du temple de Jupiter Capitolin d'un char à quatre chevaux[2].

La pauvreté, suite des guerres continuelles qui marquèrent l'établissement de la république, s'opposa à ce que les arts reçussent à Rome de puissants encouragements. Le plus grand honneur que l'on rendait alors à un citoyen consistait à lui ériger une colonne[3], et, lorsque l'on commença à recompenser le mérite par des statues, la hauteur en fut fixée à trois pieds[4]. Telle est, écrit Winckelmann, la dimension qu'il faut supposer à la statue équestre de Clélie qui existait encore du temps de Sénèque[5]. Des Étrusques en furent probablement les auteurs, ainsi que de celle que l'on éleva, l'an 417 de Rome, aux consuls L. Furius Camillus et C. Manius, vainqueurs des Latins; car, environ un demi-siècle après, suivant le témoignage de Pline, Spurius Carvilius employa un sculpteur d'Étrurie pour jeter en bronze l'Apollon colossal qui devint le principal ornement de la bibliothèque du temple d'Auguste[6]. Plus tard, lorsque Claudius Marcellus eut enrichi le Capitole des dépouilles de Syracuse, parmi lesquelles se trouvaient les fameuses hippomachies de

[1] Plin., lib. XXXV, c. XLV.
[2] Plutarque, *Vie de Publicola*, p. 188.
[3] Plin., lib. XXXIV, c. II.
[4] Id., ibid.
[5] Senec., *Consolat. ad Marciam.*
[6] Plin., lib. XXXIV, c. XVIII.

Lysippe, lorsque M. Fulvius eut excité l'étonnement de la future reine du monde en lui montrant deux cent quatre-vingts statues de bronze, lorsque L. Quinctius eut apporté sur le Forum tous les plus précieux simulacres des divinités de la Grèce, les Romains recrutèrent leurs artistes parmi les Grecs comme autrefois parmi les Étrusques. Ainsi ce furent des Grecs, prisonniers de guerre, qui exécutèrent le quadrige doré, dont le sénat décora le faîte du temple de Jupiter Capitolin un an avant de déclarer la guerre à Antiochus le Grand, roi de Lydie. On leur dut également les deux chevaux que Scipion l'Africain plaça au sommet de l'arc de triomphe qu'il avait fait construire sur la montée du Capitole [1].

Puis, quand Lucius Scipion, frère de Scipion l'Africain, eut rempli Rome d'un butin immense, en s'emparant de l'Asie jusqu'au mont Taurus; quand le brutal Mummius eut saccagé et pillé la malheureuse Corinthe, quand Sylla eut transporté à Rome les plus belles sculptures du Pyrée, de l'arsenal, des temples, et des autres édifices d'Athènes sur lesquels s'abattit sa fureur, le peuple roi, dans son impatience effrénée, ne se donna même plus la peine de demander à ses esclaves les images de ses grands hommes. On se contenta d'inscrire impudemment leurs noms sur les statues des héros et des dieux de la Grèce.

Sous les empereurs, les premières statues équestres exécutées par des artistes romains furent celles

[1] Tit.-Liv. lib., XXXVII, c. III.

de Britannicus et de Germanicus que l'on promenait chaque année dans le cirque, à l'ouverture des jeux [1]. On sait que Trajan fit élever la sienne sur l'arc de triomphe d'Ancône, et pendant longtemps on a conservé dans la maison municipale de cette ville un pied du cheval de cette statue [2]. Mais laissons de côté l'aride nomenclature des monuments équestres érigés par les Romains, afin de nous occuper de celui de Marc-Aurèle, le seul qui ait échappé aux ravages du temps et à la destruction des hommes. Il est inutile d'analyser la figure de l'empereur, production bâtarde, sans caractère et sans dignité. Quant au cheval, il est remarquable au moins par ses défauts. On peut dire qu'il est aussi inférieur aux chevaux grecs par le type d'après lequel il a été conçu que par son exécution. Sa structure lourde et carrée, assez semblable à celle de nos chevaux de brasseurs, est tout l'opposé des formes sveltes et élégantes de la race thessalienne. Ses membres épais et mal proportionnés se refuseraient à toute espèce de mouvement, tant les muscles sont affreusement engorgés. Si l'on joint à cela l'abandon complet des grandes masses pour une foule de détails d'une minutie ridicule sinon révoltante, on ne saura comment s'expliquer l'admiration que professent pour ce prétendu chef-d'œuvre une foule d'écrivains, entre autres Winckelmann, lequel, à la vérité, nous avertit naïvement qu'il trouve magnifique tout ce qui est antique [3].

[1] Tacit., *Annal.* lib. II.

[2] Winckelm., lib. VI, c. VII.

[3] Citons en passant une curieuse anecdote dont Winckelmann est le héros.

Les dernières statues équestres dont l'histoire rappelle le souvenir sont celles de l'empereur Justinien et de Théodora, sa femme, qui furent jetées en bronze à Constantinople, vers l'an 840 [1].

A partir de cette époque, il faut traverser dix siècles pour rencontrer un semblable monument qui soit digne d'être mentionné. Le premier qui s'offre à nous est celui que la seigneurie de Venise fit ériger à Padoue, par le Donatello, en l'honneur de Gattamelata. Vint ensuite la statue équestre du marquis d'Este que Niccolò di Giovanni Baroncelli exécuta pour la ville de Ferrare. Quarante ans

Mais, pour qu'on ne nous accuse pas de présenter sous une couleur forcée un fait qui honore peu le tact de l'illustre prôneur de l'art romain, nous transcrirons textuellement la version de M. Huber, son traducteur et son apologiste.... « M. Casanova fit quelques tableaux dans lesquels il imita entièrement « le goût des peintures d'Herculanum. On avertit Winckelmann, sous main, « qu'on venait de faire d'importantes découvertes en fait de peinture. Après « qu'on eut excité sa curiosité sur ces prétendus antiques, on les lui fit voir « mystérieusement, et on les lui vanta comme des chefs-d'œuvre de l'art... « Winckelmann donna entièrement dans le panneau sur ces peintures, *et en « fit une description emphatique, qu'il inséra dans l'Histoire de l'art.* A « peine cet ouvrage eut-il paru, que M. Casanova se déclara l'auteur des « prétendus chefs-d'œuvre. » — *Vie de Winckelmann* par Huber, p. CXIII, Leipsick, 1781.

Winckelman confirme lui-même ces détails dans une lettre, du 4 janvier 1765, où il s'exprime ainsi : « J'ai été cruellement trompé par un homme qui « pouvait se vanter d'avoir été mon ami. Cet homme, dans le temps que j'a- « vais la plus grande confiance en lui, m'a donné de fausses notions sur des » tableaux qu'il m'a dit anciens et qui étaient de son invention. Après m'en « avoir imposé par ces prétendus antiques, il m'en a fait les dessins, dont deux « sont gravés et se trouvent *insérés dans mon Histoire de l'art*, etc., etc. » — Il va sans dire que Winckelmann, après avoir reconnu sa méprise, ne trouva plus magnifiques les peintures chefs-d'œuvre antiques.

[1] Procop. *de Ædif.* lib. I, c. II, p. 25. — Aleman., *Not. in Procop. Hist. arcan.* c. VIII, p. 110; c. X, p. 123.

plus tard environ, c'est-à-dire vers l'an 1485, Andrea Verocchio modela celle de Bartolommeo Colleoni de Bergame, que l'on croirait n'avoir pas été achevée, si l'on s'en tenait au texte de Vasari. D'autres écrivains l'ont attribuée au Vénitien Alessandro Leopardi; mais cet artiste fut seulement chargé de la fondre et de construire le piédestal qui, du reste, est lui-même un chef-d'œuvre. Leopardi a causé involontairement cette erreur en écrivant, sur la sous-ventrière du cheval, *Alexander Leopardus v. f. opus*. On traduisit la lettre *f* par *fecit*, tandis que l'on devait lire *fudit*. Les fondeurs mettaient alors presque toujours leurs noms sur les ouvrages auxquels ils avaient consacré leurs soins, et cet usage s'est perpétué jusqu'à nous. On ne peut d'ailleurs conserver aucun doute sur cette question, puisque Leopardi, ayant fait graver, de son vivant, ses titres sur le tombeau de sa famille dans le cloître de la Madonna-dell'-Orto, se vante uniquement d'avoir édifié la base du cheval de Bartolommeo Colleoni.

Cicognara, le premier, a signalé cette erreur et a rendu un juste hommage à l'œuvre d'Andrea Verocchio. « Le cheval de Bartolommeo de Bergame, dit cet écrivain, semble vouloir descendre de son piédestal. Ses mouvements sont pleins d'énergie sans être cependant exagérés. Les proportions sont grandioses et les parties anatomiques parfaitement entendues. Le cavalier est majestueux, et, pour être vêtu d'une armure de fer, ne saurait être assis avec plus d'aisance et de souplesse. Nous ne croyons pas

faire injure au progrès, ajoute Cicognara, en doutant que depuis on ait jamais produit quelque chose de mieux en ce genre. » Certes, personne ne refusera de souscrire avec nous à ces paroles de l'illustre historien si l'on songe que les tristes statues équestres de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg, de Charles Ier et de Guillaume, à Londres; de Louis XIII et de Louis XIV, à Paris, sont les dernières expressions d'un art qui se débat aujourd'hui dans les convulsions de l'agonie.

NOTES.

(1) Ce cheval est celui qui fut transporté sur la place du Capitole par l'ordre de Paul III qui lui fit construire un piédestal de la plus rare beauté.

(2) Le tombeau de Jean et de Pierre de Médicis a été gravé par Cornelius Cort. Cette estampe se trouve dans la bibliothèque Corsini, et le Gori en parle dans le premier volume de ses *Iscrizioni* de la Toscane.

(3) Le poids de ces deux statues est de 1981 livres. Elles furent payées 476 florins à Andrea.

(4) C'est-à-dire dans la première cour du Palais-Vieux que le duc habitait alors.

(5) La boule fut mise sur la coupole le 28 mai 1472. Elle pesait 4368 livres. Détruite par la foudre, on la remplaça par une autre un peu plus grande.

(6) Ce capitaine est Bartolommeo Colleoni, dont parlent tous les historiens de son temps et dont la vie a été écrite par le Spini.

(7) Voyez la narration de ce fait dans la vie de Vellano de Padoue, Tome II, p. 369.

(8) On a découvert sous le ventre du cheval ces paroles :

Alexander Leopardus f. v. opus.

Leopardi fondit la statue équestre de B. Colleoni. Sur son tombeau, qui était dans le cloître de Santa-Maria-dell' Orto, à Venise, on lit l'inscription suivante :

DOMUM MATERNAM
ALEXANDER LEOPARDUS
SVISQ. POS.
AN. XV.
POST ILL. BARTHOLOMÆI
COLEI STATUÆ BASIS
IDEM OPIFEX
M. D. X.

(9) Le Gello, dans les *Caprici del Bottajo* (édition du Torrentino), raconte le même fait.

(10) Ce tombeau fut transporté près de la porte latérale désignée sous le nom de Calderini.— Voyez les *Pitture di Bologna* de l'Ascolo.

(11) L'inscription dit :

S. Michaelis de Cionis et suorum et
Andreæ Verrocchii Dominici Michaelis
qui obiit Venetiis
MCCCCLXXXVIII

Il faut traduire l'S par *sepulcrum* et non par *Ser*, comme l'a fait Vasari.

(12) Dans la première édition de Vasari, on lit que l'on composa en l'honneur d'Andrea Verocchio cette épitaphe :

Se il mondo adorno resi,
Mercè delle belle opre alte e superne
Son di me lumi accesi
Fabbriche, bronzi, marmi in statue eterne.

(13) Cet ouvrage a été détruit.

ANDREA MANTEGNA,

PEINTRE MANTOUAN.

Les hommes dont les travaux ne sont point restés stériles savent quelle nouvelle vigueur peuvent donner de justes encouragements. On ne sent ni la peine ni la fatigue quand de glorieuses récompenses doivent en être le fruit. A la vérité, on a rarement, comme Andrea Mantegna, le bonheur de rencontrer des protecteurs généreux et éclairés.

Issu d'une pauvre famille du territoire de Mantoue (1), Andrea commença par garder les troupeaux; mais, grâce à sa fortune et à son talent, il arriva au rang de chevalier, ainsi que nous le dirons en son lieu. Jacopo Squarcione, peintre de Padoue, le recueillit dans sa maison et l'adopta pour son fils, comme l'écrivit Messer Leonico Timeo, philosophe grec, dans une lettre latine adressée à Messer Girolamo Campagnuolo, et dans laquelle se trouvent des détails sur plusieurs peintres anciens qui servirent les seigneurs de Padoue. Le Squarcione, s'avouant qu'il n'était pas le premier peintre du monde, et voulant qu'Andrea en apprît plus qu'il n'en savait lui-même, lui fit étudier des plâtres

moulés sur l'antique et des tableaux sur toile qui venaient de divers endroits, et particulièrement de Toscane et de Rome. A l'aide de ces modèles, Andrea ne laissa pas que de faire de remarquables progrès dans sa jeunesse. Il était, en outre, vivement aiguillonné par la noble émulation qu'excitait en lui Marco Zoppo de Bologne, Dario de Trévise, et Niccolo Pizzolo de Padoue, autres élèves de son père adoptif. Andrea n'avait pas plus de dix-sept ans lorsqu'il acheva le tableau du maître-autel de Santa-Sofia, qui paraît peint par un maître vieilli sous le harnais plutôt que par un enfant. Le Squarcione le chargea ensuite de décorer, avec Niccolò Pizzolo, la chapelle de San-Cristofano, aux Eremitani de Sant'-Agostino de Padoue. Niccolò y fit un Père Éternel, dans toute sa majesté, assis au milieu des docteurs de l'Église. Ces figures ne sont pas jugées inférieures à celles d'Andrea. Les productions de Niccolò sont peu nombreuses, mais possèdent de rares qualités. Certes, s'il eût eu pour la peinture la même passion que pour les armes, il serait parvenu au premier rang, et, probablement, il aurait vécu davantage. Son humeur belliqueuse lui ayant attiré beaucoup d'ennemis, un jour, en sortant de son atelier, il fut traîtreusement assassiné. Je ne sache pas qu'il ait laissé d'autres ouvrages qu'un Père Éternel, dans la chapelle d'Urbano Perfetto. Andrea demeura donc seul. Il peignit, dans la chapelle des Eremitani, quatre Évangélistes qui firent concevoir de lui de si hautes espérances, qu'il obtint en mariage la fille de Jacopo Bellini, peintre

vénitien, antagoniste de Squarcione. Ce dernier, irrité de l'alliance de son fils adoptif avec son ennemi, dès ce moment le prit en haine, et ne cessa de blâmer ses ouvrages autant qu'il les avait loués jusqu'alors. Il se plut surtout à critiquer amèrement les peintures de la chapelle de San-Cristofano : « Pure imitation, disait-il, des marbres antiques qui ne peuvent enseigner parfaitement la peinture, parce que la pierre ne saurait changer complètement sa raideur contre la souplesse de la nature. » Il ajoutait qu'Andrea aurait été mieux avisé s'il eût peint ses personnages couleur de marbre, parce qu'alors, au moins, ils auraient ressemblé à des statues antiques (2), tandis que, couverts de toutes sortes de couleurs, ils étaient loin de ressembler à des figures vivantes. Ces reproches désolèrent Mantegna, mais, d'un autre côté, lui furent très-utiles, car il reconnut qu'ils étaient fondés en grande partie. Il se mit donc à étudier la nature vivante, et, dans son dernier tableau de la chapelle, il montra qu'il en savait tirer tout aussi bon profit que des sculptures. Néanmoins, le Mantegna ne cessa jamais de croire que les chefs-d'œuvre des artistes de l'antiquité étaient plus parfaits que la nature. Ces excellents maîtres, pensait-il, ont choisi les plus belles parties de différents modèles pour en former un ensemble qu'il est presque impossible de trouver dans un seul corps. En outre, les statues lui semblaient mieux indiquer les muscles, les veines, les nerfs qui ne se découvrent guère que chez les vieillards, dont les peintres évitent de reproduire les membres secs

et flétris. Cette opinion influa beaucoup sur les ouvrages du Mantegna; car, parfois, sa manière tient plus de la raideur de la pierre que de la morbidesse de la nature. Quoi qu'il en soit, son dernier tableau eut un brillant succès. Il y représenta le Squarcione sous les traits d'un gros soldat armé d'une lance et d'une épée, et ses amis Noferi, fils de Messer Palla Strozzi, Florentin; Messer Girolamo della Valle, célèbre médecin; Messer Bonifazio Fuzimeliga, docteur ès-lois; Niccolò, orfévre du pape Innocent VIII, et Baldassare da Leccio. Il revêtit tous ces personnages d'armures blanches et étincelantes, et plaça auprès d'eux Messer Bonramino et un certain évêque de Hongrie, espèce de fou qui vagabondait toute la journée dans les rues de Rome, et allait dormir la nuit dans les écuries au milieu des chevaux; enfin, Andrea se peignit lui-même non loin de Marsilio Pazzo, que l'on reconnaît sous la figure du bourreau qui tranche la tête de saint Jacques.

Tout en s'occupant de cette chapelle, Andrea termina un tableau pour l'autel de San-Luca de l'église de Santa-Giustina. Il orna ensuite de fresques l'arc de la porte de Sant'-Antonino, et il y inscrivit son nom. A Vérone, il fit un tableau pour l'autel de San-Cristofano et de Sant'-Antonio, quelques figures au coin de la place de la Paglia, et pour les religieux de Monte-Oliveto le tableau du maître-autel de Santa-Maria-in-Organo, et celui de San-Zeno. Pendant son séjour à Vérone, Andrea produisit plusieurs tableaux qu'il envoya en différents endroits.

L'abbé de l'abbaye de Fiesole, son parent et son ami, en eut un que l'on conserve aujourd'hui dans la bibliothèque de cette sainte maison, et qui renferme la Vierge et l'enfant Jésus entourés de têtes d'anges d'une grâce ineffable.

Le marquis Lodovico Gonzaga combla toujours d'estime et de faveur Andrea qu'il avait connu à Mantoue. Il le chargea de peindre un petit tableau pour la chapelle du château de cette ville, où l'on admire encore des figures en raccourci qui dénotent une habileté extraordinaire, bien que l'on puisse reprocher un peu de sécheresse et de maigreur à la manière dont sont traitées les draperies. Mais le chef-d'œuvre de Mantegna est le Triomphe de César qu'il peignit dans une salle du palais de San-Sebastiano, à Mantoue, pour le même marquis (3). Dans cette vaste composition se déroule toute la pompe qui doit présider à une semblable solennité. Derrière un char magnifiquement décoré, autour duquel brûlent de l'encens et des parfums précieux, on voit les parents du triomphateur, les prêtres, les taureaux couronnés pour le sacrifice, les prisonniers, les dépouilles de l'ennemi, les éléphants, les représentations des victoires et des villes conquises avec une multitude de trophées, de casques, de cuirasses, de vases et d'ornements de tout genre. Parmi les spectateurs on remarque une femme tenant par la main un enfant qui pleure en montrant à sa mère, avec des gestes pleins de grâce et de naturel, une épine qui lui est entrée dans le pied. Cette peinture d'Andrea se distingue par une sa-

vante entente de la perspective verticale. Ayant placé le plan sur lequel posent ses figures plus haut que l'œil du spectateur, il eut soin de faire fuir peu à peu, et disparaître autant que le demandait le point de vue qu'il avait adopté, les pieds et les jambes des personnages qui se trouvaient derrière ceux qui occupaient le plan le plus avancé. Il fit de même pour les vases et les autres ornements et instruments dont on n'aperçoit que le dessous. Cette méthode fut observée avec soin par Andrea dal Castagno dans sa cène du réfectoire de Santa-Maria-Nuova. On le voit, ces vaillants maîtres n'épargnaient pas la peine pour arriver à rendre la nature dans toute sa vérité (4). Et pour tout dire en un mot, le Triomphe dont nous venons de parler ne saurait être plus beau, et ne put qu'accroître la vive amitié que le marquis Gonzaga portait au Mantegna.

La renommée de notre artiste se répandit même si loin qu'elle frappa les oreilles d'Innocent VIII. Ce pontife l'appela aussitôt pour décorer, en compagnie de plusieurs autres peintres, le Belvédère qu'il venait d'achever. Mantegna se rendit donc à Rome, où il fut fortement recommandé par le marquis Gonzaga, qui, de plus, pour le mettre en aussi belle position que possible, le créa chevalier. Il reçut l'accueil le plus flatteur de Sa Sainteté, qui de suite lui confia une petite chapelle. Andrea y travailla avec tant de soin et d'amour, que les murs et la voûte semblent couverts de miniatures plutôt que de peintures. Au-dessus de l'autel, il peignit à

fresque, comme tout le reste, saint Jean baptisant le Christ. A l'entour, une foule de gens se déshabillent pour entrer dans les eaux du fleuve. Un de ces personnages tire à l'envers ses chausses collées à ses jambes par la sueur. L'expression de son visage et tout le mouvement de son corps indiquent ses efforts d'une manière énergique (5). Le pape, dit-on, accablé d'affaires, ne donnait pas de l'argent au Mantegna aussi souvent que celui-ci en avait besoin. Andrea, pour faire sentir au pape ses oublis, imagina de peindre au milieu de quelques vertus la Discrétion. Sa Sainteté, étant allée un jour le visiter, ne manqua pas de lui demander quelle était cette figure. « La Discrétion, répondit Andrea. — Eh bien! répliqua le pontife, aie soin de la mettre à côté de la Prudence. » Mantegna comprit ce que voulait dire le saint-père et ne souffla plus mot. Lorsqu'il eut achevé son travail, le pape le renvoya au duc en le comblant d'honneurs et de présents.

Durant son séjour à Rome, Andrea peignit, outre la chapelle du Belvédère, l'enfant Jésus dormant sur le sein de sa mère. Le fond du tableau est occupé par une montagne percée de grottes, où l'on aperçoit des ouvriers travaillant à extraire des pierres. Les moindres parties de ce précieux morceau sont exécutées avec une telle finesse, que l'on a peine à croire que ce résultat ait été obtenu avec un pinceau. Ce chef-d'œuvre appartient aujourd'hui à l'illustrissime seigneur don François de Médicis, prince de Florence, qui le conserve parmi ses choses les plus rares.

Dans notre recueil, nous avons d'Andrea une Judith mettant la tête d'Holopherne dans un sac que lui présente un esclave maure. Ce dessin est en clair-obscur, mais dans une manière maintenant inusitée. Le blanc du papier remplace la céruse, et est si habilement ménagé que les cheveux et les détails les plus minutieux semblent tracés par le pinceau le plus délicat. On pourrait jusqu'à un certain point dire que c'est une peinture plutôt qu'un dessin (6).

A l'exemple du Pollaiuolo, Andrea Mantegna se plut à graver sur cuivre. Entre autres choses, il reproduisit ainsi ses Triomphes. Ces estampes lui firent beaucoup d'honneur, car on n'avait encore rien vu de mieux. Parmi les dernières productions d'Andrea, il faut ranger une peinture en détrempe qu'il exécuta à Santa-Maria-della-Vittoria, église bâtie sur ses dessins par le marquis Francesco Gonzaga, général des Vénitiens, en mémoire de la défaite des Français sur le fleuve de Taro. Ce tableau, placé sur le maître-autel, représente saint Michel archange, sainte Anne et le petit saint Jean recommandant le marquis à la Vierge, qui, assise sur un piédestal, étend la main sur ce seigneur en signe de protection. Le marquis fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il récompensa magnifiquement Andrea et le mit en état de soutenir dignement le titre de chevalier qu'il lui conféra.

Parmi les concurrents d'Andrea, on remarque Lorenzo da Lendinara, peintre très-estimé à Padoue. Cet artiste laissa quelques figures en terre

dans l'église de Sant'-Antonio, et plusieurs autres morceaux peu importants. Dario de Trévise et Marco Zoppo de Bologne, autres compétiteurs d'Andrea, avec lequel ils avaient étudié sous la discipline du Squarcione, furent constamment ses amis. Marco peignit, à Padoue, chez les Mineurs, une loge qui sert de chapitre à ces religieux, et un tableau qui est aujourd'hui dans la nouvelle église de San-Giovanni-Evangelista, à Pesaro. On lui doit le portrait de Guidobaldo de Montefeltro, capitaine des Florentins. Stefano, peintre de Ferrare, fut également lié d'amitié avec le Mantegna. Ses productions sont peu nombreuses, mais ne manquent pas de mérite. On voit de lui, à Padoue, l'ornement du cercueil de saint Antoine et la Madone connue sous le nom de Vergine del Pilastro. Mais, pour en revenir au Mantegna, il bâtit et peignit, à Mantoue, une belle maison qu'il habita toute sa vie. Enfin, il mourut en 1517, à l'âge de soixante-six ans. On lui fit des obsèques honorables à Sant'-Andrea, et sur son tombeau, orné de son portrait en bronze, on grava cette épitaphe :

Esse parem hunc noris, si non præponis, Apelli,
Ænea Mantineæ qui simulacra vides.

Les précieuses qualités qui ne cessèrent jamais de distinguer Andrea rendront son nom immortel, non-seulement dans sa patrie, mais encore dans l'univers entier. Il mérita donc justement d'être célébré par l'Arioste, qui le compte parmi les plus

illustres peintres de son temps, au commencement de son XXIII[e] chant, où il dit :

Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.

Andrea perfectionna les raccourcis pris de bas en haut, et, comme nous l'avons déjà dit, cultiva la gravure, cet art admirable qui a fait connaître de tous côtés la Bacchanale, la Bataille des monstres marins, la Déposition de Croix, l'Ensevelissement du Christ et sa Résurrection, ouvrages de Mantegna, et les manières de tous les artistes qui ont existé (7).

La plupart des historiens qui ont jugé à propos de fractionner l'unité de l'art italien ont compris, sous le nom générique d'école lombarde, plusieurs écoles fort distinctes. Il nous semble qu'ils ont eu le tort grave de réduire à un style uniforme les principes et les caractères si divers et si tranchés des Parmesans, des Crémonais, des Milanais, des Modenais et des Mantouans.

Lorsque l'on admet l'utilité, la nécessité de diviser l'art en écoles, il faut, suivant nous du moins, compter autant d'écoles que de méthodes différentes. La Lombardie aurait donc alors, pour sa part, cinq principaux centres, Parme, Crémone, Milan , Modène et Mantoue.

On peut dire que l'école de Parme, représentée

par le Corrége, malgré ses échanges avec ses rivales, n'a rien de commun avec elles, tant elle se met hors de ligne par la science suprême des raccourcis, par l'entente profonde de la perspective, par la suavité et la richesse incomparables de son coloris.

L'école de Crémone, qui eut d'abord pour chef le Boccaccino et ensuite les Campi, se fait remarquer par sa sobriété et sa force, par la délicatesse de son goût et l'élégance de ses draperies, par la vérité de sa couleur et par l'intelligence du nu et des grands effets d'ensemble.

L'école de Milan, fidèle observatrice des préceptes de Léonard de Vinci, se distingue par la vigueur du clair-obscur, par la noble simplicité de la composition, par la finesse du travail, et en même temps par la sublimité philosophique de l'expression.

L'école de Modène, véritable type d'éclectisme, se personnifie en Niccolò dell'Abate, lequel, comme l'a exprimé Augustin Carrache dans un sonnet fort connu, avait emprunté son dessin à Rome, son coloris et sa chaleur à Venise, son énergie à Michel-Ange, sa régularité à Raphaël, sa solidité au Tibaldi, sa savante invention au Primatice, son naturel au Titien, et sa grâce au Parmigiano.

Quant à l'école de Mantoue, à laquelle le Mantegna, et plus tard Jules Romain, imprimèrent une si puissante impulsion, elle donna de trop nombreuses et trop éclatantes preuves de vitalité, pour qu'il soit permis de nier sérieusement son existence. Lorsque ses productions ne portent pas le cachet si brutal et si fastueux de Jules Romain, ne se font-

elles pas constamment et facilement remarquer entre toutes, par la pureté, la simplicité et l'exactitude qu'elles tiennent du Mantegna?

Nous le répétons, du moment que l'on consent à fractionner l'unité de l'art italien, on doit voir en Lombardie cinq foyers principaux. En effet, si les différences que l'on a trouvées entre Rome et Florence, entre Naples et Venise, entre Ferrare et Bologne, ont paru suffisantes pour assigner une école à chacune de ces villes, pourquoi se refuserait-on à conférer le même privilége, le même honneur à Parme, à Crémone, à Milan, à Modène, à Mantoue? Les Campi ressemblent-ils plus au Mantegna, que le Francia aux Dossi, le Corrége à Jules Romain, que Raphaël à Michel-Ange, Léonard de Vinci à Niccolò dell' Abate, que le Giorgione et le Titien à Caracciolo?

Mais l'espace qui nous est accordé dans ce volume, le plus abondant en biographies de tous ceux qui composent l'ouvrage de Vasari, est trop resserré pour que nous puissions exposer dans cette note tout ce qui expliquerait et démontrerait la génération, le caractère et l'individualité des cinq grandes écoles que nous plaçons en Lombardie. Nous sommes donc forcés d'attendre que le texte de notre auteur nous laisse plus de terrain, pour traiter convenablement les importantes questions naturellement soulevées par le nom de l'illustre fondateur de l'une des plus intéressantes écoles lombardes, de la primitive école mantouane, de laquelle, entre autres, nous aurons plus d'une fois à entretenir

nos lecteurs, notamment après la vie de Jules Romain, qui nous fournira ainsi l'occasion de revenir sur le compte du Mantegna, que nous négligeons ici à dessein.

NOTES.

(1) Le Mantegna naquit à Padoue, comme le confirme Ridolfi qui s'appuie sur les historiens des antiquités de cette ville et sur cette inscription d'un tableau placé à Santa-Sofia Andreas : Mantinea Patavinus ann. septem et 10 natus sua manu pinxit 1448.

(2) Winckelmann, tome I[er], liv. I, ch. 3, § 22, *de l'Origine de l'Art*, édit. rom., mentionne plusieurs dessins faits par le Mantegna, d'après des statues antiques. Il ajoute qu'ils passèrent de la galerie du cardinal Alessandro Albani dans celle du roi d'Angleterre.

(3) Ce Triomphe a été gravé en partie par le Mantegna lui-même, et en entier par Andrea Mantovano qui dédia sa gravure au duc Vincenzio Gonzaga.

(4) Voyez le *Trattato dell' Arte* du Lomazzo, lib. III, cap. I, p. 188.

(5) Ces peintures du Belvédère sont complètement gâtées.

(6) Le musée Borgiano de Velletri possède un tableau du Mantegna, représentant sainte Euphémie, vierge et martyre, et au bas duquel on lit : Opus Andreæ Mantegnæ, MCCCCLIIII.

(7) Le musée du Louvre possède quatre tableaux de Mantegna : Le Christ entre les larrons — La Vierge de la victoire. — Le Parnasse. — La Sagesse victorieuse des vices.

FILIPPO LIPPI,

PEINTRE FLORENTIN.

Dans ces temps, vivait à Florence Filippo, fils de Fra Filippo del Carmine. Ce peintre, doué d'un beau génie, suivit les traces de son père. Dans sa jeunesse, il fut guidé par Sandro Botticello, bien que son père l'eût confié en mourant aux soins de Fra Diamante, son intime ami, qu'il regardait presque comme son frère.

Filippo déploya dans ses peintures une richesse d'invention extraordinaire, et fut le premier à enseigner aux modernes l'art de varier les costumes et de draper les figures à l'antique. Il fut encore le premier à remettre en honneur les grotesques imités de l'antique (1), et il réussit à les exécuter avec plus de dessin et de grâce que tous ceux qui l'avaient précédé. Les bizarres et étranges caprices qu'il sut exprimer sont vraiment merveilleux. Jamais il ne fit un tableau sans y introduire des antiquités romaines, telles que des vases, des trophées, des étendards, des cimiers, des armures, des sabres, des épées, des toges, des manteaux et une foule d'autres choses qui ajoutent à la beauté de l'art, et méritent à Filippo nos éloges et notre reconnaissance (2).

Filippo était encore bien jeune, lorsqu'il termina, dans l'église del Carmine, à Florence, la chapelle commencée par Masolino et continuée par Masaccio.

Filippo y acheva l'Histoire de saint Pierre et de saint Paul ressucitant le neveu de l'empereur. Sous la figure de l'enfant nu, il représenta le jeune Francesco Granacci (3), et, à l'entour, Messer Tommaso Soderini, Piero Guicciardini, père de Messer Francesco, l'historien; Piero del Pugliese, le poëte Luigi Pulci et Antonio Pollaiuolo. Il se peignit lui-même dans cette composition, ce qu'il ne fit jamais dans aucun autre de ses tableaux; c'est pourquoi nous n'avons pu donner son portrait dans un âge plus avancé. Il plaça, dans le tableau suivant, les images de son maître Sandro Botticello et de quantité de ses amis et de personnages distingués, parmi lesquels on remarque le Raggio, qui sculpta en relief dans une conque l'Enfer du Dante, tel que l'a décrit ce grand poëte. Filippo peignit ensuite en détrempe, dans la chapelle de Francesco del Pugliese, à Campora, couvent des moines de l'abbaye située hors de Florence, l'Apparition de la Vierge et de quelques anges à saint Bernard, occupé à écrire dans un bois. Divers détails de ce morceau, tels que les rochers, les lierres, les herbes et d'autres semblables choses, sont dignes d'admiration. Nous en dirons autant du portrait de Francesco del Pugliese, auquel il ne manque que la parole. Pendant le siége de Florence, ce précieux morceau fut mis à l'abri dans la sacristie de l'abbaye.

Filippo peignit, à Santo-Spirito, pour Tanai de' Nerli, la Vierge, saint Martin, saint Nicolas et sainte Catherine (4); à San-Brancazio, dans la chapelle des Rucellai, un tableau (5); à San-Raffaello, un Crucifix avec deux figures sur fond d'or; en face de la sacristie de San-Francesco, hors de la porte San-Miniato, un Dieu le Père avec une foule d'enfants; au Palco, couvent des religieux du Zoccolo, situé hors de Prato, un tableau; et dans la salle des Prieurs, la Vierge, saint Étienne et saint Jean-Baptiste. A l'encoigure del Mercatale de Prato, vis-à-vis du monastère des religieuses de Santa-Margherita, Lippi fit à fresque, dans un tabernacle, une belle Madone avec un chœur de séraphins. On admire le serpent qui est sous les pieds de sainte Marguerite, et qui semble lancer le venin, le feu et la mort. Le reste de cette composition est d'un coloris vif et frais, qui mérite de grands éloges. A Lucques, notre artiste laissa quelques ouvrages, et, entre autres, à San-Ponziano, église des religieux de Monte-Oliveto, un tableau placé dans une chapelle au milieu de laquelle est un saint Antoine en relief, de la main du Sansovino, habile sculpteur.

Filippo, sollicité par Mathias Corvin d'aller en Hongrie, s'y refusa, mais lui envoya deux magnifiques tableaux, dans l'un desquels il introduisit le portrait de ce roi, qu'il copia d'après des médailles. Il expédia également de Florence divers morceaux à Gênes, et exécuta, à San-Domenico de Bologne, près de la chapelle du maître-autel, un saint Sébastien qui est fort estimé (6). Pour Tanai de' Nerli, il

fit un autre tableau à San-Salvadore, hors de Florence, et, pour son ami Piero del Pugliese, une composition pleine de petites figures si soigneusement travaillées, qu'un citoyen lui en ayant demandé une semblable, il lui répondit qu'il lui serait impossible de la faire.

A la prière du vieux Laurent de Médicis (7), il accepta ensuite une vaste entreprise qu'il devait exécuter à Rome pour Olivieri Caraffa, cardinal napolitain. En se rendant à Rome, il passa, suivant le désir de Laurent, à Spolète, pour donner ordre d'élever un mausolée de marbre en l'honneur de son père, Fra Filippo Lippi, dont le corps avait été refusé à Laurent, qui voulait le transporter à Florence. Filippo dessina ce tombeau dans un beau style; il fut richement construit aux frais de Laurent, comme nous l'avons dit ailleurs. Arrivé à Rome, Filippo peignit, dans une chapelle de la Minerva, pour le cardinal Caraffa, différentes scènes de la vie de saint Thomas d'Aquin et quelques sujets poétiques, qu'il traita avec la verve qui lui était naturelle (8). Il y figura la Foi arrêtant l'Infidélité et l'Hérésie; l'Espérance terrassant le Désespoir, et, en un mot, chaque vertu subjuguant le vice qui lui est contraire. On voit ensuite saint Thomas prêchant contre les hérétiques; à ses pieds se tiennent vaincus Sabellius, Arius et Averroës. Nous conservons dans notre recueil le dessin de cette composition, avec beaucoup d'autres, de la main de Filippo, et qui se distinguent par une telle habileté d'exécution, qu'il serait difficile de faire mieux. Dans la même chapelle, il re-

présenta saint Thomas priant, lorsque le Crucifix lui dit : *Benè scripsisti de me, Thoma.* Le compagnon du saint est saisi de stupéfaction en entendant le Crucifix parler ainsi. Enfin notre artiste ne quitta ce travail qu'après avoir achevé l'Annonciation de la Vierge, l'Assomption, et les douze apôtres entourant le tombeau du Christ. Ces fresques obtiennent encore aujourd'hui les suffrages de tous les connaisseurs. Cette chapelle renferme le tombeau d'Olivieri Caraffa, cardinal et évêque d'Ostie, dont le corps y fut déposé l'an 1511, avant qu'on le transportât dans l'évêché de Naples.

De retour à Florence, Filippo commença la chapelle du vieux Filippo Strozzi, à Santa-Maria-Novella; mais, lorsqu'il eut terminé la voûte, il fut obligé d'aller à Rome, où il fit en stuc le tombeau du cardinal Olivieri. En même temps, il orna une petite chapelle de la Minerva de bas-reliefs en plâtre et de statues, dont quelques-unes furent exécutées par Raffaellino del Garbo, son élève (9). Maestro Lanzilago, de Padoue (10), et Antonio, dit Antoniasso, Romains, deux des meilleurs peintres qui fussent alors à Rome, estimèrent cette chapelle deux mille ducats d'or, sans compter les couleurs d'azur et les gages des apprentis.

Dès qu'il eut touché cette somme, Filippo revint à Florence. Il y conduisit à bonne fin la chapelle des Strozzi, où la nouveauté et la variété des temples, des vases, des casques, des armures, des trophées, des glaives, des bannières, des costumes, des coiffures, des vêtements sacerdotaux, et des détails de

tout genre, sont vraiment dignes d'admiration. Dans la Résurrection de Drusiana, il exprima avec un rare bonheur l'étonnement dont sont frappés les assistants en voyant saint Jean l'Évangéliste rendre la vie à une morte par un simple signe de croix. Un prêtre ou philosophe, vêtu à l'antique, et tenant un vase dans sa main, manifeste sa surprise de la manière la plus énergique. Au milieu de plusieurs femmes diversement costumées, est un enfant qui, effrayé par un petit épagneul tacheté de feu, se cache dans la robe de sa mère, non moins épouvantée par la résurrection de Drusiana. Sur la même paroi, Filippo plaça le martyre de saint Jean, condamné à périr dans l'huile bouillante. Le juge impitoyable ordonne d'augmenter la violence du feu, qui couvre de vifs reflets le visage du bourreau. Sur l'autre paroi est saint Philippe faisant sortir, de l'autel du temple de Mars, le serpent, dont le venin infect tue le fils du roi. Le trou pratiqué sous l'escalier de l'autel pour livrer passage au reptile produit une telle illusion, qu'un soir un des élèves de Lippi courut en toute hâte pour y fourrer je ne sais quel objet qu'il voulait dérober à la vue d'un visiteur qui frappait à la porte. Le serpent lui-même paraît plutôt vivant que peint. On admire encore beaucoup le Crucifiement de saint Philippe. Les bourreaux dressent, à l'aide de cordes appuyées contre des pilastres, la croix sur laquelle est étendu le saint martyr, tandis qu'un de leurs compagnons l'enfourche avec une échelle pour la soutenir, et qu'un autre se sert d'un énorme pieu, en guise de levier, pour la pousser

dans la fosse préparée à l'avance pour la recevoir. Le dessin et l'invention de ce superbe morceau ne laissent rien à désirer. Il est entouré de grotesques et de grisailles qui ne méritent également que des éloges. Filippo fit aussi, pour les Scopetini, à San-Donato, hors de Florence, couvent aujourd'hui détruit, une Adoration des Mages, dans laquelle il représenta Pierre-François de Médicis, fils de Laurent di Bicci, sous la figure d'un astrologue armé d'un cadran; Jean, père du seigneur Jean de Médicis; un second Pierre-François, fils du seigneur Jean, et une foule d'autres grands personnages. Ce tableau renferme des Maures, des Indiens, des costumes bizarrement arrangés, et une cabane d'une beauté étrange. A Poggio-a-Caiano, notre artiste commença, dans une loge, pour Laurent de Médicis, un Sacrifice qui resta inachevé, et pour les religieuses de San-Girolamo, sur la côte de San-Giorgio, à Florence, un tableau de maître-autel, qui fut très-avancé après sa mort par l'Espagnol Alonso Beruguetta (11), et enfin terminé par d'autres maîtres. Dans le palais de la seigneurie, il fit le tableau de la salle des Huit et le dessin d'un autre tableau destiné à la salle du Conseil. Ce dernier ne fut point mis à exécution, bien que la bordure en eût été exécutée. Elle se trouve aujourd'hui chez Maestro Baccio Baldini, médecin florentin du plus haut mérite. Enfin Filippo peignit un très-beau saint Jérôme pour l'église de l'abbaye de Florence, et commença, pour le maître-autel des religieux de la Nunziata, une Déposition de croix qu'il n'avait encore menée qu'à

moitié, lorsqu'il fut assailli par une fièvre violente et une esquinancie qui, en peu de temps, le conduisirent au tombeau. Il était alors âgé de quarante-cinq ans. Il fut regretté de tous ceux qui l'avaient connu, et particulièrement de la jeunesse de sa noble patrie, qui n'avait jamais fait en vain appel à son incomparable talent pour ordonner les fêtes publiques, les mascarades, et d'autres semblables spectacles.

Filippo Lippi réussit à effacer la tache de sa naissance, non-seulement par la supériorité de son talent, mais encore par sa modestie, son affabilité et sa courtoisie, qualités dont la puissance n'est connue que de ceux qui les possèdent ou qui en ressentent les effets.

Filippo fut inhumé par ses fils (12) à San-Michele-Bisdomini, le 13 avril 1505. Lorsqu'on porta son corps à sa dernière demeure, toutes les boutiques de la via de' Servi se fermèrent, comme s'il se fût agi des obsèques d'un prince (13).

Les élèves de Filippo furent loin de l'égaler. Raffaellino del Garbo laissa de nombreux ouvrages, comme nous le dirons en son lieu, mais il ne confirma pas la bonne opinion que, dans sa jeunesse, il avait fait concevoir à son maître. Ainsi les fruits de l'été ne répondent pas toujours aux fleurs du printemps. Niccolò Zoccolo, autrement appelé Niccolò Cortoni, ne se distingua pas davantage. Il décora la façade de l'autel de San-Giovanni-Decollato d'Arezzo, et fit, à Sant'-Agnesa, un petit tableau digne d'éloges (14). A l'abbaye de Santa-Fiora, il

peignit, au-dessus d'un lavoir, un Christ qui demande à boire à la Samaritaine. Il est inutile de parler de ses autres productions, qui sont fort ordinaires.

L'honneur d'avoir introduit les grotesques dans la peinture moderne appartient, non à Filippo Lippi, ainsi que le croit Vasari, mais au padouan Squarcione, qui vivait plus de soixante ans avant lui, et qui était allé jusqu'en Grèce pour étudier les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Néanmoins, comme Vasari n'a point écrit la biographie de ce peintre, dont nous parlerons dans l'un des derniers commentaires de cet ouvrage, nous croyons bon d'exposer, dès à présent, quelques considérations sur cette importante branche de l'art à laquelle Raphaël et sa glorieuse école ont donné tant d'éclat.

Les représentations de fleurs, de fruits, d'arbustes, de rinceaux, de festons réunis parfois à des édifices, à des meubles, à des ustensiles et à des animaux fantastiques, composent le fond de ce genre de peinture que l'on désigne sous le nom de grotesques, ou plutôt sous celui d'arabesques, qui a prévalu. Il est vrai qu'on a cherché à établir, entre les grotesques et les arabesques, une différence analogue à celle qui existe entre ces deux mots. Les arabesques indiqueraient les ornements où les Arabes n'employèrent que des plantes, des fleurs, des feuillages, des enroulements, suivant les prescriptions

religieuses de Mahomet, qui défendent de reproduire l'image de tout être animé. Les grotesques, au contraire, constitueraient ces décorations où figurent des animaux, soit réels, soit imaginaires, et qui furent imitées de celles que, vers le quinzième siècle, on découvrit dans les constructions souterraines que les Italiens appellent *grotte*. Quoi qu'il en soit, l'usage a voulu que l'on appliquât indistinctement l'un ou l'autre de ces noms aux bizarres compositions qui nous occupent en ce moment. Le goût des arabesques, de même que celui des légendes poétiques, romanesques, fabuleuses et allégoriques, n'a point d'autre principe que l'amour du merveilleux, que le besoin instinctif et impérieux de notre nature, qui nous porte à décomposer, à transformer les objets qui remplissent notre globe pour peupler d'êtres chimériques une sphère nouvelle rêvée par notre imagination. La tendance à se jeter dans un monde de fictions est universelle. Partout et toujours, l'homme, par ses créations arbitraires, peintes, sculptées, écrites ou parlées, a témoigné de sa passion pour tout ce qui peut l'éloigner du monde des réalités. Il serait donc impossible de déterminer le lieu et l'instant où prirent naissance les arabesques, réalisations des capricieuses inventions de l'esprit humain. Leur origine, de même que celle de la poésie, se perd dans la nuit des temps. Les arabesques se montrent, à côté des fables et des contes, à toutes les époques et dans tous les pays, jusques chez les tribus sauvages de l'Amérique. Les étranges dessins qui ornent les to-

mahawks, les pagnes, les pirogues, les cases de ces peuplades, ne sont-ils pas en effet de véritables arabesques? Les édifices, les meubles, les armes, les étoffes du Mexique, de l'Inde et de la Chine, en sont également couverts, et la Grèce elle-même, malgré son aversion pour les produits de pure fantaisie, offre, dans ses monuments, de nombreuses et frappantes imitations des tentures persanes, lesquelles, au dire d'Aristote et d'Aristophane, représentaient un mélange de plantes, d'animaux, de griffons et de centaures, et se faisaient remarquer par la richesse et la singularité de leurs dessins, autant que par l'éclat de leurs couleurs. Mais ce fut à Rome que les arabesques reçurent toute leur extension. Ce mode de décoration, qui repose sur l'amalgame d'une foule d'éléments, d'idées et de résultats différents, devait, on le conçoit, se développer mieux que partout ailleurs, dans une ville où venaient s'accumuler tous les éléments, toutes les idées, tous les résultats. Il s'y propagea de telle sorte, que Pline l'Ancien s'en plaignit amèrement, comme d'un abus qui menaçait d'entraîner la peinture à sa ruine, en l'habituant aux plus déplorables écarts. Vitruve n'est pas moins sévère dans la censure qu'il en a faite. « Je ne sais, dit cet écrivain, par quel caprice on ne « suit plus cette règle que les anciens s'étaient prescrite, de prendre toujours pour modèles de leurs « peintures les choses comme elles sont dans la « vérité. Car on ne peint actuellement sur les murs « que des monstres extravagants, au lieu de choses « véritables et régulières. On met, pour colonnes,

« des roseaux qui soutiennent un entortillement de « tiges, de plantes cannelées, avec leurs feuillages « refendus et tournés en manière de volutes. On fait « porter de petits temples à des candélabres d'où, « comme s'ils avaient des racines, on fait élever des « rinceaux, sur lesquels sont assises des figures. En « d'autres endroits, l'on voit d'une fleur sortir des « demi-figures, les unes avec des visages d'hommes, « les autres avec des têtes d'animaux; toutes choses « qui ne sont pas, ne peuvent être, et n'ont point « été. Telle est la force de la mode, que, soit indo- « lence, soit faute de jugement, on semble fermer « les yeux aux vrais principes des arts. Car, comment « supposer que des roseaux soutiennent un toit, « que des candélabres supportent un édifice, que de « faibles branches portent des figures, et qu'il sorte « de leurs tiges, de leurs racines ou de leurs fleurs, « des moitiés de figures ? Cependant personne ne « reprend ces impertinences; on les aime, au con- « traire, sans prendre garde si ces choses sont pos- « sibles ou non, tant les esprits sont peu capables de « connaître ce qui mérite d'être approuvé ou auto- « risé. Pour moi, je crois qu'on ne doit estimer la « peinture qu'autant qu'elle représente la vérité; « que ce n'est pas assez que les choses soient bien « peintes, mais qu'il faut aussi que le dessin soit rai- « sonnable, et qu'il n'y ait rien qui choque le bon « sens. » (*Vitruve, traduction de Perrault.*)

Cette critique toucherait juste, si elle ne s'adressait pas à la peinture d'*ornement* qui, n'ayant d'autre but que de plaire aux yeux, réclame par conséquent,

non-seulement les combinaisons les plus variées, mais encore souvent des formes en dehors de la réalité. Aussi, l'usage des arabesques, en dépit du trop rigide Vitruve, se perpétua-t-il dans les revêtements des intérieurs des habitations particulières, et même des tombeaux et des édifices publics. Le désordre pittoresque, que Vitruve reproche à ces compositions, est précisément ce qui en fait le charme, ce qui en assure le succès.

Après la chute de l'empire romain, lorsque l'austérité du dogme chrétien eut proscrit les fantaisies de l'imagination, les arabesques durent se réfugier chez les Orientaux, qui les accueillirent avec une faveur marquée. Si la représentation des hommes et des animaux était interdite à ces peuples par la loi de Mahomet, comme nous l'avons déjà dit, ils surent y suppléer, en jetant, au milieu de leurs fleurs, de leurs rinceaux et de leurs entrelacs, de brèves devises, dont les caractères légers et élégants de l'alphabet arabe leur permirent de tirer un merveilleux parti. Plus tard, les chrétiens d'Espagne ne laissèrent pas que d'imiter les Arabes, avec lesquels ils avaient des relations journalières. Néanmoins, il est bien difficile de déchiffrer, dans leurs peintures et leurs sculptures, les rudiments de l'antique ornementation romaine. La tradition n'y paraît plus que dénaturée; et, sans aucun doute, elle se serait complètement effacée, si elle n'eût été ravivée dans ce grand mouvement du quinzième siècle qui, en bouleversant les entrailles de la terre, remit au jour tous les trésors enfouis dans le sol italien. Les ara-

besques exercèrent alors le génie des artistes du plus haut talent, tels que les Squarcione de Padoue, les Filippo Lippi, les Pinturicchio, les Morto da Feltro, et bientôt le divin Raphaël lui-même se les appropria et leur donna une valeur nouvelle, en y introduisant un ordre d'idées auquel l'antiquité n'avait point songé. Nous voulons parler de l'emploi de l'allégorie, qu'il fit dans les décorations des loges du Vatican, où les Jean d'Udine, les Perino del Vaga, les Francesco Penni, traduisirent ses idées avec une perfection graphique qui depuis n'a jamais été égalée. Après Raphaël et ses élèves immédiats, les arabesques ont dégénéré de telle façon, qu'on éprouve une certaine répugnance à en étudier les vicissitudes. Il faudrait, pour les suivre jusqu'au bout, les accompagner dans les boudoirs de la Pompadour et de la Dubarry, où elles eurent quelques années de vogue, sous le pinceau des Gillot et des Watteau; puis dans les cafés et les cabarets, où elles vinrent étaler de nos jours leurs membres maigres et atrophiés sur de sales papiers de tenture.

NOTES.

(1) Voyez le Commentaire de cette vie.

(2) Filippo avait couvert de dessins d'antiquités romaines plusieurs livres qui furent admirés par Benvenuto Cellini. — Voyez la *Vita di B. Cellini scritta da lui stesso.*

(3) On trouvera la vie de ce peintre dans l'un des prochains volumes.

(4) Le Cinelli, p. 147 de ses *Bellezze di Firenze*, attribue sans aucun fondement ce tableau à Piero di Cosimo.

(5) Ce tableau représente la Vierge allaitant l'enfant Jésus. A ses côtés se tiennent saint Jérôme et saint Dominique.

(6) Ce saint Sébastien a disparu.

(7) C'est-à-dire Laurent le Magnifique, père de Léon X.

(8) Les peintures de cette chapelle ont eu à souffrir de nombreuses et maladroites retouches.

(9) Ces peintures ont été gâtées par des ignorants.

(10) Le Ridolfi, p. 73 de ses *Vite de' pittori Veneti*, parle de ce Lanzilago.

(11) La vie d'Alonso Beruguetta a été écrite par Palomino.

(12) L'un des fils de Filippo Lippi, nommé Francesco, fut un orfévre distingué et l'ami de Benvenuto Cellini, comme celui-ci l'atteste dans ses Mémoires.

(13) Dans sa première édition, Vasari dit que l'on composa en l'honneur de Filippo Lippi l'épitaphe suivante :

Morto è il disegno or che Filippo parte
Da noi : stracciati il crin Flora, piangi Arno.
Non lavorar pittura; tu fai indarno,
Che il stil perdesti e l'invenzione e l'arte.

(14) Le petit tableau de Sant'-Agnesa a disparu.



Jeanron del. *Wacquez sc.*

BERNARDINO PINTURICCHIO.

BERNARDINO PINTURICCHIO,

PEINTRE PÉRUGIN.

La fortune se plaît souvent à prodiguer ses faveurs aux gens de peu de mérite, tandis qu'elle accable de ses dédains les hommes que distinguent les plus rares qualités. Elle semble vouloir adopter ceux qui dépendent entièrement d'elle, ceux qui, dépourvus entièrement de talents, resteraient, sans ses caprices, plongés dans la plus profonde obscurité. Ainsi, Pinturicchio de Pérouse, malgré la quantité de ses productions, était loin de mériter la renommée qu'il obtint. Néanmoins il possédait l'intelligence des grandes machines, et il savait diriger les nombreux aides dont il fut toujours entouré. Après avoir exécuté dans sa jeunesse une foule d'ouvrages avec son maître Pietro de Pérouse qui lui abandonnait le tiers des profits, Pinturicchio fut appelé à Sienne par le cardinal Francesco Piccolomini pour décorer la bibliothèque qui avait été élevée par le pape Pie II, dans la cathédrale de cette ville. Les esquisses et les cartons de tous les tableaux qu'il y fit sont dus à Raphaël d'Urbin qui avait été son camarade et son condisciple chez Pietro, dont il avait

si complètement saisi la manière. Plusieurs de ces cartons de Raphaël sont encore aujourd'hui à Sienne, et je conserve dans mon recueil quelques-unes de ses esquisses. Beaucoup d'élèves de l'école de Pietro aidèrent Pinturicchio dans ce travail qu'il répartit en dix tableaux.

Le premier représente la naissance du pape Pie II, qui eut lieu, l'an 1405, à Corsignano, appelé plus tard Pienza du nom de ce pontife qui transforma en ville cette pauvre bourgade. A côté de Pie II, qui, avant d'être pape, portait le nom d'Enea, sont les portraits de son père Silvio Piccolomini et de sa mère Vittoria. Dans le même cadre on voit Enea avec Domenico, cardinal de Capranica, traversant les Alpes couvertes de neige et de glace pour se rendre au concile de Basle.

Le second tableau montre le Concile envoyant Enea en ambassade à Strasbourg, à Trente, à Constance, à Francfort et en Savoie.

Le sujet du troisième tableau est Enea envoyé par l'anti-pape Félix auprès de Frédéric III qu'il sut si bien gagner par son éloquence et les charmes de son esprit, que cet empereur lui décerna la couronne poétique, le nomma protonotaire, le mit au nombre de ses amis et le choisit pour son premier secrétaire.

Enea envoyé par l'empereur Frédéric à Eugène IV qui le nomme évêque de Trente, et ensuite archevêque de Sienne, sa patrie, tel est le sujet du quatrième tableau.

Le cinquième représente Frédéric qui, voulant

aller prendre la couronne impériale en Italie, charge Enea de se rendre à Telamone, port siennois, pour recevoir sa femme Leonora qui arrivait de Portugal.

Le sixième tableau rappelle la mission confiée par Frédéric à Enea pour décider Calixte IV à combattre les Turcs. Le pape se sert d'Enea pour éteindre la guerre allumée à Sienne par le comte di Pitigliano et d'autres seigneurs sous l'instigation d'Alphonse, roi de Naples. La paix conclue, on déclare la guerre aux Orientaux; Enea retourne à Rome, et reçoit le chapeau de cardinal des mains de Calixte IV.

Le septième tableau renferme l'exaltation d'Enea à la papauté, sous le nom de Pie II, après la mort de Calixte.

Dans le huitième tableau on voit le marquis Lodovico Gonzaga accueillant avec une magnificence extraordinaire le pape qui entre à Mantoue pour assister au concile qu'il avait convoqué dans le but d'armer les princes chrétiens contre les infidèles.

La Canonisation de sainte Catherine de Sienne, religieuse de l'ordre de saint Dominique, forme le sujet du neuvième tableau.

Dans le dixième et dernier tableau on voit Pie II mourant à Ancône, après avoir rassemblé une puissante armée contre les Turcs. Un saint ermite camaldule aperçoit, comme on le raconte, l'âme du pape portée au ciel par des anges au moment où elle se sépare de son enveloppe terrestre. Pinturicchio a peint dans le même cadre la Translation du corps de Pie II, d'Ancône à Rome, au milieu d'une foule de seigneurs et de prélats qui pleurent la mort

de ce grand homme, de ce rare et saint pontife. Cet ouvrage est plein de portraits de personnages du temps dont il serait trop long de citer les noms. Il fut exécuté avec des couleurs d'une finesse et d'un éclat merveilleux, et orné de riches dorures. Au bas de chaque tableau est une inscription latine qui en explique le sujet.

Le cardinal Francesco Piccolomini, neveu de Pie II, plaça au milieu de la bibliothèque le beau groupe en marbre des trois Grâces qui fut le premier morceau de l'antiquité qui dans ce temps éveilla l'admiration. Cette bibliothèque, dans laquelle sont tous les livres que laissa Pie II, était à peine terminée que le cardinal Francesco fut créé pape sous le nom de Pie III qu'il voulut prendre en mémoire de son oncle. Pinturicchio peignit le Couronnement de ce pontife en dehors de la bibliothèque, au-dessus de la porte qui communique dans la cathédrale. Au bas de cette composition qui renferme quantité de portraits d'après nature on lit les paroles suivantes :

Pius III Senensis, Pii II nepos MDIII septembris XXI apertis electus suffragiis, octavo octobris coronatus est.

Le Pinturicchio s'était attaché au service de Domenico della Rovere, cardinal de San-Clemente, pendant son séjour à Rome, lorsqu'il travaillait avec Pietro Perugino. Ce cardinal, ayant construit un très-beau palais à Borgo-Vecchio, voulut que notre artiste le décorât entièrement et exécutât sur la façade les armes du pape Sixte soutenues par

deux enfants. Pinturicchio fit aussi quelques peintures dans le palais de Sant'-Apostolo pour Sciarra Colonna. Peu de temps après, c'est-à-dire l'an 1484, Innocent VIII le chargea de peindre plusieurs salles et loges du palais du Belvédère. Suivant le désir de ce pape, il orna toute une loge de paysages parmi lesquels il introduisit les vues de Rome, de Milan, de Gênes, de Florence, de Venise et de Naples, manière imitée des Flamands et qui plut par sa nouveauté. Il fit ensuite à fresque une Madone à l'entrée principale du même palais, et une autre Madone en détrempe, plus grande que nature (1), dans la chapelle de San-Pietro où l'on conserve la lance qui perça le flanc de Notre-Seigneur. A Santa-Maria-del-Popolo il peignit deux chapelles, l'une pour Domenico della Rovere, l'autre pour Innocenzio Cibo (2). Ces deux cardinaux furent enterrés dans ces chapelles, et Pinturicchio eut soin d'y laisser leurs portraits. Il décora également plusieurs salles du palais pontifical qui donnent sur la place de San-Pietro, dont les plafonds et les peintures ont été renouvelées, il y a peu d'années, par l'ordre du pape Pie IV. Alexandre VI lui fit peindre aussi tous les appartements qu'il occupait dans le même palais ainsi que la tour Borgia (3). Pinturicchio figura les arts libéraux dans une salle de cette tour, dont il enrichit toutes les voûtes de stucs et de dorures. Comme on ne connaissait pas alors les procédés que l'on emploie aujourd'hui pour travailler le stuc, la plupart de ces ornements sont en très-mauvais état. Au-dessus de la porte d'une chambre de ce

palais, Pinturicchio représenta la signora Giulia Farnese sous les traits de la Vierge devant laquelle est en adoration le pape Alexandre.

Le Pinturicchio surchargea ses compositions d'ornements en stuc doré pour satisfaire les ignorants. Ainsi, dans un tableau de sainte Catherine, il modela en relief les arcs de Rome, de sorte que ces monuments, au lieu de fuir sur le dernier plan, viennent plus en avant que les figures peintes derrière lesquelles ils se trouvent; ce qui est une abominable hérésie en peinture. Il couvrit de grotesques une foule de salles du château de Sant'-Angelo, et, dans la grosse tour du jardin, il peignit divers sujets tirés de la vie du pape Alexandre, et les portraits de la reine Isabelle; de Niccolò Orsino, comte di Pitigliano; de Gianiacomo Trivulzi, et d'autres parents et amis du souverain pontife parmi lesquels on remarque César Borgia, ses sœurs et plusieurs personnages distingués de cette époque. Le Pinturicchio fit encore une Assomption dans la chapelle de Paolo Tolosa à Monte-Oliveto de Naples, et une multitude de tableaux épars çà et là en Italie, et que nous passerons sous silence parce que ce sont des œuvres de métier et non d'art. Il travailla aussi à Pérouse, mais peu (4). A Araceli il peignit la chapelle de San-Bernardino (5), et à Santa-Maria-del-Popolo, où il décora les deux chapelles dont nous avons déjà parlé, il figura les quatre docteurs de l'Église sur la voûte de la grande chapelle.

Enfin, parvenu à l'âge de cinquante-neuf ans, il eut à faire une Nativité de la Vierge pour les reli-

gieux de San-Francesco de Sienne qui lui donnèrent une chambre que sur sa demande ils débarrassèrent de tous les meubles qui s'y trouvaient, à l'exception d'un vieux coffre qui leur semblait d'une lourdeur extraordinaire. Mais Pinturicchio, homme aussi entêté et aussi fantasque qu'on saurait l'imaginer, se plaignit si souvent de l'incommodité que lui causait ce meuble, que les religieux résolurent de le transporter ailleurs. Grand fut leur bonheur, car, en remuant cette antiquaille, une planche se brisa et cinq cents ducats d'or tombèrent sur le pavé. Pinturicchio éprouva un tel chagrin de n'avoir pas profité de ce trésor qu'il en mourut. Ses productions datent de l'an 1513 environ (6).

Benedetto Buonfiglio fut l'associé et l'ami de Pinturicchio qui cependant était bien moins âgé que lui. Buonfiglio travailla à Rome dans le palais du pape en compagnie de plusieurs autres maîtres. A Pérouse, sa patrie, il peignit dans la chapelle de la seigneurie divers traits de la vie de saint Herculan, évêque et protecteur de la ville, et quelques miracles opérés par saint Louis. A San-Domenico, il fit en détrempe une Adoration des Mages et un tableau renfermant différents saints. Dans l'église de San-Bernardino, il représenta le Christ avec saint Bernardin et une foule de fidèles. Buonfiglio fut très-estimé dans sa patrie avant que Pietro Perugino ne fût connu.

Gerino de Pistoia, habile coloriste et imitateur de Pietro Perugino, avec lequel il travailla presque jusqu'à sa mort, exécuta aussi beaucoup de pein-

tures en compagnie de Pinturicchio qui le comptait parmi ses amis. Il laissa peu d'ouvrages dans sa patrie. A Borgo-San-Sepolcro, il peignit à l'huile dans l'oratoire del Buongesù une Circoncision qui ne manque pas de mérite. Il orna de fresques une chapelle de l'église paroissiale, puis une autre chapelle de la rue qui conduit à Anghiari, et enfin une troisième à San-Lorenzo, abbaye des camaldules. Ces diverses entreprises forcèrent Gerino de faire un si long séjour au Borgo, que cette ville peut être considérée comme sa patrie d'élection. Les ouvrages de Gerino sont très-étudiés, mais manquent de largeur et de facilité.

A la même époque vivait, à Fuligno, Niccolò Alunno qui passait pour un excellent peintre ainsi que beaucoup d'autres maîtres qui vinrent avant Pietro Perugino, lorsque la peinture à l'huile était encore peu en usage.

Bien qu'il ne travaillât qu'à la détrempe, Niccolò obtint un grand succès par l'animation qu'il sut donner aux têtes de ses personnages, qu'il copiait d'après nature avec tant de soin qu'elles paraissaient vivantes. A Sant'-Agostino de Fuligno, il fit une Nativité du Christ et un gradin couvert de petites figures, et, à Assise, un Gonfalon que l'on porte dans les processions, et le tableau du maître-autel de la cathédrale. San-Francesco possède aussi un tableau de sa main. Mais son chef-d'œuvre se trouve dans une chapelle de la cathédrale où il représenta entre autres choses une Piété qu'il accompagna de deux anges armés de torches, et qui pleurent avec

une action si vraie, que, selon moi, aucun autre peintre, si habile qu'il soit, n'aurait pu faire beaucoup mieux. Il décora ensuite la façade de Santa-Maria-degli-Angeli, et laissa dans la même ville quantité de productions qu'il est inutile de mentionner, puisque nous avons parlé des plus importantes.

Terminons en disant que Pinturicchio gagna la faveur d'une foule de princes et de seigneurs par la célérité qu'il mettait à exécuter les tableaux qu'ils lui commandaient, et qui auraient été probablement meilleurs s'il leur eût consacré plus de temps et de soins.

L'école siennoise, par un chapitre spécial des statuts qui régissaient l'association qu'elle avait fondée, au commencement de la Renaissance, avait pourvu à ce que les étrangers ne fussent point tentés de venir lui faire concurrence. Pendant près de trois siècles, la peinture ne fut donc cultivée à Sienne que par les nationaux. A cet ordre de choses tient vraisemblablement le cachet d'individualité qui distingue les premières productions des Siennois; mais cet ordre de choses aussi causa l'état de stagnation, nous dirons même de décadence, où l'art tomba chez eux dès le milieu du quinzième siècle. Naguère, Sienne, entourée de ses Guido, de ses Ugolino, de ses Duccio, de ses Memmi, de ses Ambrogio Lorenzetti, de ses Berna, pouvait prétendre à ne le céder en rien aux Cimabue, aux Tafi,

aux Gaddi, aux Margaritone, aux Giottino, aux Starnina, aux Lippo, dont s'enorgueillissait Florence, sa jalouse rivale. Maintenant, à Paolo Uccello, à Masolino da Panicale, à Masaccio, à Pietro della Francesca, elle n'a plus à opposer que l'obscur Ansano, l'aride Bernardino Fungai, le faible Neroccio, le mou Andrea del Brescianino, et leur chef Capanna, dont on appréciera facilement la valeur, quand on saura qu'il était incapable de peindre sans le secours des dessins d'autrui. En n'accordant des travaux qu'à ses propres citoyens, Sienne ne songeait pas que si, d'un côté, elle favorisait leurs intérêts matériels, de l'autre côté, elle nuisait à leurs progrès, entravait leur développement, énervait et appauvrissait leurs forces, en les isolant, en les préservant de tout contact, de toute lutte avec les maîtres des autres villes d'Italie. Le mal s'était déjà manifesté d'une manière effrayante, lorsque l'on comprit d'où il procédait. Pour y remédier, on résolut alors, bien qu'un peu tard, de faire appel aux écoles étrangères. Néanmoins, Sienne était trop fière pour demander des auxiliaires à Florence, son éternelle ennemie; aussi préféra-t-elle avoir recours à Pérouse, qui lui envoya d'abord Benedetto Buonfiglio, puis Pietro Vanucci, et enfin Bernardino Pinturicchio. Ce dernier sentit toute l'importance de la haute mission qui lui était confiée, et réussit à s'en montrer digne. Aussi avons-nous fort à cœur de détruire les préventions fâcheuses que le préambule de sa biographie aurait pu exciter contre lui. Les fresques dont il décora la bibliothèque de la cathé-

drale, non-seulement donnèrent une impulsion nouvelle à l'école de Sienne et l'initièrent au progrès, mais, de plus, exercèrent une énorme influence sur toutes les autres écoles. Cette série de onze grands tableaux, qui représente l'Histoire complète d'un pape dont la vie est liée à tous les événements mémorables du siècle, fait époque dans les annales de l'art. Personne jusqu'alors n'avait osé aborder des compositions historiques d'une telle étendue, d'une telle hardiesse. La peinture ne s'était guère encore attaquée qu'aux sujets évangéliques, dont la répétition fréquente, écrit Lanzi, avait aplani la route au plagiat; et, lorsqu'elle avait eu à traiter des scènes profanes, elle ne s'en était tirée qu'en les réduisant à de maigres proportions. Le prodigieux succès obtenu par le Pinturicchio, dans un genre où l'on est autorisé à affirmer qu'il fut le premier à s'essayer, montre que maître Giorgio s'est tout au moins trompé quand il avance que ce grand artiste était loin de mériter sa renommée; et, au lieu de sembler lui faire un reproche de s'être allié Raphaël, Vasari, il nous semble, aurait dû plutôt le combler d'éloges, à front découvert, pour avoir osé appeler un jeune homme de vingt ans à partager la plus riche, la plus vaste entreprise du quinzième siècle, pour avoir su deviner, dans les croquis de l'écolier du Pérugin, le génie du peintre de la Transfiguration. D'ailleurs, on sait que le Pinturicchio revint une seconde fois professer à Sienne, et les enseignements qu'il y laissa furent tout aussi puissants, tout aussi féconds que ceux du Mantegna à Man-

toue, du Francia à Bologne, du Vanucci à Pérouse, et du Ghirlandaio à Florence. Grâce à lui, l'école siennoise put bientôt marcher du même pas que celles du reste de la Toscane, et, à coup sûr, ce résultat ne doit lui compter ni pour un mince mérite, ni pour un mince honneur.

NOTES.

(1) Ce tableau n'existe plus.

(2) La chapelle d'Innocenzio Cibo a été agrandie, incrustée de marbres et enrichie de peintures à l'huile par le cardinal Alderano Cibo. Le maître-autel est orné d'un tableau de Carlo Maratta qui a été gravé.

(3) Voyez p. 136 de la *Storia del Duomo d'Orvieto*, le bref d'Alexandre VI, en réponse aux citoyens d'Orvieto, qui lui demandaient le Pinturicchio pour achever les peintures de la voûte de la chapelle de San-Brizio, commencées par Fra Giovanni de Fiesole.

(4) On trouvera d'amples notices sur le Pinturicchio, dans la neuvième lettre des *Pittoriche Perugine* d'Annibale Mariotti, où, entre autres choses, on fait mention de l'un de ses meilleurs tableaux que possède l'église des Mineurs conventuels de Spello.

(5) La chapelle de San-Bernardino est connue sous le nom de Bufalini. Le Titi prétend qu'elle a été peinte par Niccolò de Castello et par Luca Signorelli; mais on doit plus de confiance à Vasari qui est appuyé par Giulio Mancini, *Bibliothec. alter.* n° 1228, et par le P. Casimiro, p. 37 des *Memorie della Chiesa d'Araceli.*

(6) Sigismondo Tizio écrit que, le 8 novembre de l'an 1504, fut découvert le tableau que fit le Pinturicchio pour la chapelle des Piccolomini, dans l'église de San-Francesco de Sienne. La cause attribuée par Vasari à la mort de Bernardino Pinturicchio est probablement une fable répandue par la femme de ce malheureux peintre, laquelle, comme le rapporte Tizio, le laissa mourir sans secours, après s'être amourachée d'un porte-faix.

FRANCESCO FRANCIA,

ORFÉVRE ET PEINTRE BOLONAIS.

Francesco Francia naquit à Bologne, l'an 1450. Il appartenait à une famille d'honnêtes artisans qui, dès sa jeunesse, lui firent apprendre l'état d'orféyre. Son esprit vif et élevé, sa belle tournure et sa conversation, si pleine de charmes et de séduction, qu'elle avait le don de ramener à la joie l'âme la plus mélancolique, lui méritèrent l'amitié de plusieurs princes et seigneurs italiens et étrangers, et enfin de tous ceux qui le connurent. Bientôt il se sentit à l'étroit dans son métier d'orfévre, et tout en continuant de l'exercer, il s'appliqua au dessin et y réussit parfaitement, comme le prouvent divers ouvrages en argent, et particulièrement quelques nielles admirables que l'on peut voir à Bologne, sa patrie. Il renferma maintes fois vingt figurines merveilleusement belles et proportionnées dans un espace de deux doigts de hauteur sur un peu plus de longueur. Il fit aussi une foule d'émaux sur argent qui furent détruits lors de l'expulsion des Bentivogli. Et, pour tout dire en un mot, il exécuta mieux que

qui que ce soit tout ce que l'on peut attendre de cet art. Mais il se plut principalement et il excella à graver des médailles qui peuvent être comparées à celles de Caradosso (1). On lui doit celles du pape Jules II, de Giovanni Bentivoglio et d'une multitude de princes qui s'arrêtèrent à Bologne. Il modelait d'abord en cire les portraits de ces personnages, et, lorsqu'il avait achevé les matrices de ses médailles, il les leur envoyait; ce qui, outre la renommée, lui valut de riches récompenses. Tant qu'il vécut, il dirigea la Monnaie de Bologne, dont il fit tous les coins sous les Bentivogli et même sous Jules II, comme le témoignent les pièces de monnaie que ce pontife jeta à son entrée, et qui portaient d'un côté l'effigie de Sa Sainteté, et de l'autre côté les mots suivants : *Bononia per Julium à tyranno liberata.* Le talent du Francia fut si bien apprécié, qu'il continua de remplir cet office jusque sous le pape Léon, et ses monnaies sont encore si estimées qu'aujourd'hui on ne peut les obtenir à prix d'argent.

Mais le Francia ambitionnait une plus large gloire. Ayant connu Andrea Mantegna et beaucoup d'autres peintres, auxquels leur art avait procuré honneur et profit, il résolut d'essayer si la peinture lui offrirait plus de difficultés que le dessin qu'il possédait, sans contredit, au même degré que les plus habiles maîtres. Il commença par des portraits et d'autres choses de peu d'importance, et s'entoura de gens capables de lui enseigner les secrets du coloris. Grâce à son intelligence, ses progrès furent

rapides. Son premier ouvrage fut pour Messer Bartolommeo Felicini, qui le plaça dans l'église de la Misericordia, hors de Bologne. Ce tableau, d'une dimension médiocre, et peint à l'huile avec un soin extrême, représente une Vierge assise et environnée de plusieurs personnages, parmi lesquels on remarque le portrait de Messer Bartolommeo (2). Il fut achevé l'an 1490, et plut tellement à Bologne, que Messer Giovanni Bentivogli, désireux d'enrichir sa chapelle de San-Jacopo (3) des œuvres de ce nouveau peintre, le chargea de faire une Madone accompagnée de deux figures et de deux anges. Ce morceau fut couvert d'éloges et généreusement payé au Francia par Messer Giovanni. En outre, il fut cause que Monsignore de' Bentivogli lui commanda, pour le maître-autel de la Misericordia, une Nativité du Christ, qui brille par le dessin, l'invention et le coloris. Le Francia y représenta Monsignore de' Bentivogli sous les habits de pèlerin qu'il portait en revenant de Jérusalem. A la Nunziata, hors de la porte de San-Mammolo, il laissa une Annonciation avec deux figures que l'on admire beaucoup.

Ces heureux essais avaient considérablement accru la renommée du Francia, lorsqu'il résolut de voir s'il réussirait également dans la fresque. Les résultats qu'il obtint engagèrent Messer Giovanni Bentivogli à lui confier la décoration d'une paroi d'une chambre de son palais, dans laquelle s'étaient déjà exercés divers maîtres de Ferrare, de Bologne et de Modène. Le Francia y peignit le camp d'Holopherne

gardé par des fantassins et des cavaliers, tandis qu'une femme, couverte d'un habit de veuve, brandit un glaive dont la lame va trancher les jours de l'Assyrien, dont elle tient d'une main ferme les cheveux humides de la chaleur du lit et des fumées du vin. Une vieille et fidèle servante encourage du regard sa Judith, et ouvre le sac qui doit recevoir la tête de l'amant accablé de sommeil. Cette composition est une des plus belles et des meilleures que produisit jamais le pinceau du Francia. Elle fut jetée à terre, ainsi qu'une Dispute de philosophes en grisaille, après l'expulsion des Bentivogli, lorsqu'on détruisit leur palais. Ces travaux assurèrent au Francia l'amitié et l'estime de Messer Giovanni, de tous ceux qui étaient attachés à la maison de ce seigneur et de tous ses concitoyens. Il fit ensuite à fresque, dans la chapelle de Santa-Cecilia, qui tient à l'église de San-Jacopo, le Mariage de la Vierge avec Joseph, et la Mort de sainte Cécile. Les Bolonais prisent infiniment ces deux morceaux. Le Francia, voyant arriver à bon port tout ce qu'il entreprenait, acquit une telle facilité, qu'il exécuta une foule de travaux que je passerai sous silence, pour ne m'arrêter qu'aux plus importants et aux meilleurs. La peinture, du reste, ne l'empêcha jamais de s'occuper de la monnaie et des médailles. La chute de Messer Giovanni Bentivogli, qui lui avait prodigué tant de bienfaits, lui causa, dit-on, un profond chagrin; mais, en homme sage et courageux, il résista assez à la douleur pour ne point abandonner ses travaux. Après le départ de Messer Giovanni, il fit un Baptême du

Christ, une Annonciation et une Vierge accompagnée de plusieurs figures. Ces trois tableaux allèrent à Modène ; le dernier fut placé dans l'église des religieux dell' Osservanza.

La réputation de notre artiste était devenue si éclatante, que toutes les villes se l'arrachaient. Pour les moines noirs de San-Giovanni, il peignit, à Parme, un Christ mort soutenu par la Vierge, et entouré de nombreux personnages (4); dans un de leurs couvents, à Reggio, en Lombardie, une Vierge avec diverses figures, et à Cesena, dans une église du même ordre, une Circoncision du Christ d'une couleur ravissante. Les Ferrarais, voulant n'avoir rien à envier à leurs voisins, chargèrent le Francia d'exécuter, dans leur cathédrale, le tableau qui est connu sous le nom d'Ognissanti. A San-Lorenzo de Bologne, il fit une Vierge avec deux figures sur les côtés et deux enfants au-dessous. A peine l'avait-il terminée, qu'il s'engagea à en fournir une autre à San-Giobbe, avec un saint Job agenouillé au pied d'un Crucifix, et deux figures sur les côtés. Notre artiste voyait tous les jours rechercher davantage ses productions en Lombardie. Il envoya à Lucques une sainte Anne avec la Vierge et beaucoup d'autres figures, et au-dessus un Christ mort soutenu sur les genoux de sa mère. Cette composition, fort estimée des habitants de Lucques, orne l'église de San-Frediano. A Bologne, le Francia laissa deux autres tableaux dans l'église de la Nunziata, et en peignit un troisième, à la prière d'une dame de la famille Manzuoli, pour la Misericordia, hors de la porte de

Strà-Castione. Ce dernier tableau représente la Vierge avec son fils, saint Georges, saint Jean-Baptiste, saint Étienne, saint Augustin, et un ange si gracieux, qu'on le croirait descendu du paradis. Le Francia fit encore deux tableaux dans la même ville, l'un pour l'oratoire de San-Francesco, et l'autre pour celui de San-Girolamo, et, en outre, une Nativité du Christ d'une rare perfection, et deux belles figures à fresque, pour son intime ami Messer Polo Zembeccaro. Une autre fresque magnifique du Francia se trouve chez Messer Ieronimo Bolognino. Tous ces travaux le mirent en telle vénération à Bologne, qu'on l'y regardait comme un dieu. Le duc d'Urbin le chargea de peindre, sur un caparaçon, une forêt embrasée, de laquelle s'échappaient une multitude d'oiseaux et d'animaux de toutes les espèces, ce qui offrait un terrible spectacle. Il fallut au Francia un temps considérable pour rendre tous les détails si minutieux des plumes des oiseaux, de la robe des animaux, et les variétés infinies des divers feuillages. Ce travail lui valut de riches présents et la bienveillance du duc, qui fut très-flatté des éloges qu'il en reçut. Le duc Guidobaldo possède, de notre artiste, dans sa galerie, une Lucrèce d'un haut prix, et beaucoup d'autres peintures, dont nous parlerons quand il en sera temps. Le Francia fit ensuite, pour l'autel de la Madonna, à S.-Vitale-ed-Agricola, deux anges qui jouent du luth.

Afin d'être bref, je passerai sous silence les tableaux et les innombrables portraits du Francia, que l'on rencontre chez la plupart des gentilshommes de

Bologne. Tandis qu'il jouissait en paix de sa gloire et du fruit de ses fatigues, Raphaël d'Urbin était visité chaque jour à Rome par une foule d'étrangers, et entre autres par des gentilshommes bolonais qui, poussés par un sentiment de patriotisme bien naturel, lui vantèrent tellement les ouvrages et les vertus du Francia, qu'une correspondance épistolaire ne tarda pas à s'établir entre ces deux artistes (5). Le Francia désirait vivement connaître les divines peintures de Raphaël, mais son âge avancé le retenait à Bologne. Sur ces entrefaites, Raphaël termina à Rome, pour Lorenzo Pucci, cardinal de Santi-Quattro, un tableau de sainte Cécile destiné à la chapelle de San-Giovanni-in-Monte de Bologne, dans laquelle est le tombeau de la bienheureuse Elena dall'Olio. Il renferma dans une caisse ce précieux morceau, et l'envoya au Francia, pour qu'il le plaçât lui-même sur l'autel de la chapelle avec l'ornement qu'il avait arrangé. Le Francia fut enchanté de cette occasion, qui lui permettait de satisfaire l'envie qui le tourmentait de voir les œuvres de Raphaël. Dès qu'il eut lu la lettre du Sanzio, qui le priait de réparer les avaries qu'aurait pu souffrir son tableau, et même de corriger les défauts qu'il y découvrirait, il ordonna, avec une joie inexprimable, d'ouvrir la caisse immédiatement. Mais la stupeur dont il fut frappé à la vue de ce chef-d'œuvre, qui lui arracha toutes ses illusions, en lui prouvant son infériorité, le conduisit en peu de temps au tombeau. En effet, ce tableau doit être rangé parmi les plus merveilleux que produisit

jamais le divin pinceau de Raphaël. Le Francia le fit porter avec soin dans la chapelle de San-Giovanni-in-Monte; mais il n'eut pas la force de vaincre la douleur qu'il ressentit en se trouvant si loin du but qu'il croyait avoir atteint. Peu de jours après, il ne put quitter son lit, et on prétend que bientôt il mourut de chagrin. En contemplant la vivante peinture de Raphaël, il éprouva le même sort que le Fivizzano, en regardant le portrait de sa belle morte, qui inspira les vers suivants :

Me veram pictor divinus mente recepit.
   Admota est operi deindè perita manus.
Dumque opere in facto defigit lumina pictor
   Intentus nimium, palluit et moritur.
Viva igitur sum mors, non mortua mortis imago,
   Si fungor, quo mors fungitur, officio.

Toutefois, plusieurs personnes disent que sa mort fut si subite, qu'on doit l'attribuer au poison ou à la goutte, plus qu'à toute autre chose. Le Francia était doué d'une bonne constitution, et menait une vie sage et régulière. Il fut honorablement enseveli par ses fils à Bologne, l'an 1518 (6).

Jusqu'à présent Francesco Francia est le seul Bolonais dont Vasari ait jugé à propos de raconter la vie et d'énumérer les travaux. Les notices qu'il a

éparpillées çà et là, au travers de diverses biographies sur les Franco [1], les Dalmasio, les Galante [2], les Jacopo et les Simone [3], sont trop peu importantes pour fixer l'attention, et trop mal ordonnées pour qu'avec leur aide on puisse sans peine établir l'histoire de l'école bolonaise, qui, d'ailleurs, se trouverait fort incomplète par l'absence de plusieurs hommes de talent que notre auteur a laissés de côté. Certes, notre prétention n'est pas de réparer dans cette courte annotation tous les oublis de Vasari; nous espérons seulement arriver à rendre plus facile à nos lecteurs le soin de reconstituer la physionomie de cette grande et riche école en remontant aux sources premières, et en faisant comparaître devant eux, dans un meilleur ordre, ses fondateurs primitifs.

Lors même que Bologne ne possèderait pas une foule d'images auxquelles des mémoires irrécusables assignent une date antérieure au onzième siècle, elle ne pourrait pas moins se vanter d'avoir produit les plus anciens peintres connus, Ventura et Ursone, qui travaillèrent, l'un vers la fin du douzième siècle, l'autre au commencement du treizième [4]. Jamais historien n'a élevé un doute sur l'authenticité des ouvrages de ces maîtres qui se sont conservés, comme par miracle, jusqu'à nos

[1] Voyez Tom. Ier de notre traduction, Vie de Giotto, p. 209.

[2] Id. Vie de Lippo de Florence, p. 469.

[3] Voyez Tom. II, Vie de Niccolò, p. 14.

[4] Les peintures de Ventura datent de l'an 1197 à l'an 1217. et celles d'Ursone de l'an 1226 à l'an 1248.

jours sans aucune retouche. Nous en dirons autant des peintures de Guido, lequel vivait à peu près à la même époque. Ventura et Ursone sont évidemment élèves ou imitateurs des Grecs, auteurs des mosaïques de Saint-Marc de Venise. Guido suivit leurs traces, mais néanmoins s'éloigna un peu de leur manière par une distribution plus harmonieuse des couleurs et par une entente moins barbare de la composition.

En entrant dans le quatorzième siècle, on rencontre un peintre, ou plutôt un miniaturiste que trois vers de Dante Alighieri ont rendu célèbre [1]. Nous voulons parler de Franco, le premier Bolonais dont les leçons aient attiré la multitude. Ses productions portent le caractère mystique qui distingue les œuvres de la plupart des fondateurs des écoles d'Italie. Ses disciples, Vitale et Lorenzo, s'engagèrent également dans cette voie et répétèrent avec une triste monotonie les mêmes motifs renfermés dans un cercle étroit de représentations dogmatiques. Ils s'associèrent souvent pour peindre alternativement les parties successives d'un même sujet, excepté lorsqu'il s'agissait de figurer le Christ en croix, car alors Vitale refusait cette tâche, disant que c'était bien assez que les Juifs eussent crucifié le Sauveur une fois, et que ce supplice fût chaque jour renouvelé par les mauvais chrétiens. Vitale et

[1] . . . . . Più ridon le carte
Che pennellegia Franco Bolognese :
L'onor è tutto or suo. . . .
(Dante, *Purgatorio*, cant. II.)

Lorenzo contribuèrent à décorer l'église de la Mezzarata, qui est à Bologne ce que le Campo-Santo est à Pise, une vaste arène où il fut permis à presque tous les artistes de se mesurer. Les Bolonais possédaient donc alors une école locale, bien qu'elle ne fût ni aussi célèbre ni aussi brillante qu'elle le devint dans la suite.

Aux élèves déjà cités du Franco il faut joindre un Jacopo, un Simone et un Cristofano, dont les fresques existent encore à la Mezzarata, et témoignent de leur attachement aux types traditionnels observés par les miniaturistes. « Cristofano, a dit Vasari, était de Ferrare ou de Modène. » Baldini, Massini et Bumaldo, historiens bolonais, en le donnant à leur école, ont tranché la question trop cavalièrement peut-être. Toujours est-il que Cristofano vécut longtemps à Bologne et qu'il y jouit d'un grand crédit, car, outre les fresques de la Mezzarata, il eut à exécuter un important tableau d'autel que l'on conserve encore. Du reste, on reconnaît facilement le style de la primitive école bolonaise dans son immense composition du palais Malvezzi, et il n'en faut pas davantage pour détruire les incertitudes qu'auraient fait naître les paroles de Vasari.

Parmi les peintres bolonais du quinzième siècle, qui s'exercèrent à la Mezzarata, Jacopo Avanzi est regardé, à bon droit, comme le plus distingué. En effet, initié au progrès par les exemples de Giotto, il introduisit le premier la réforme dans l'école. On connaît de lui des Madones dont les traits et les attitudes sont étudiés avec un soin extrême et rendus

avec un rare bonheur. Mais son chef-d'œuvre est, sans contredit, le Triomphe qu'il peignit dans une salle de Vérone et que le Mantegna ne pouvait se lasser de contempler. Les tableaux qu'il laissa à la Mezzarata sont très-nombreux. Il en fit une partie en commun avec Simone et les autres seul, tel que celui du Miracle de la Probatique, au bas duquel il écrivit : *Jacobus pinxit.* Son collaborateur, Simone, surnommé *des Crucifix* (dai Crocefissi); parce qu'il excellait à représenter ce sujet, réussit, malgré l'incorrection de son dessin, à donner à ses personnages une telle beauté et une telle profondeur d'expression, que, deux siècles plus tard, ils excitaient chez Michel-Ange la plus vive admiration. On considère comme les élèves de l'Avanzi, un Orazio di Jacopo, duquel on voit un portrait de saint Bernardin à l'Osservanza, et un Pietro di Jacopo, qui, au bas d'un tableau d'autel de San-Michele-in-Bosco, signa *Petrus Jacobi.*

Une trentaine d'années avant Orazio, c'est-à-dire l'an 1410 environ, florissait un imitateur de Vitale, Lippo Dalmasio, surnommé dalle Madonne, dont plusieurs fois déjà nous avons eu occasion de parler. A ce que nous avons dit de lui ailleurs, nous nous contenterons d'ajouter que, s'il posséda de précieuses qualités, il n'eut point le bonheur de les communiquer à son école, ni la force de l'empêcher de décliner rapidement après lui. Et il ne devait point en être autrement, car ses œuvres dénotent plutôt une tendance prononcée vers les doctrines anciennes ou rétrogrades, qu'une réelle sympathie

pour les idées nouvelles ou progressives. Bientôt le mal s'accrut du funeste engouement que les Bolonais conçurent tout à coup pour certaines images apportées de Constantinople, dans lesquelles l'on avait cherché à se rapprocher, autant que possible, des mosaïques grecques, où, comme personne ne l'ignore, les Madones et les saints aux yeux écarquillés, aux doigts longs outre mesure, aux pieds en pointe, jouaient le principal rôle. Plusieurs élèves de Lippo Dalmasio s'appliquèrent, avec un zèle inexplicable, à introduire ce style dans leurs compositions. Les plus connus sont Pietro Giovanni Lianori, dont il reste quelques ouvrages dans diverses églises et galeries; Severo, auquel on a attribué un mauvais tableau du musée Malvezzi, et ce Galante que Vasari a eu grand tort de mettre au-dessus de Dalmasio.

Au milieu de cette déplorable décadence, quelques artistes se maintinrent néanmoins dans la bonne voie. Nous citerons entre autres Jacopo Ripanda qui profita de son long séjour à Rome pour étudier les bas-reliefs de la colonne Trajane; le Bombologno, auteur d'un grand nombre de Crucifix où l'on admire le fini du travail; puis Michele Lamberti que l'Albane égalait au Francia, et enfin Marco Zoppo qui fait époque dans l'école. Ayant eu l'heureuse idée de faire succéder les leçons du Squarcione à celles de Dalmasio, Marco Zoppo ne tarda pas à se trouver en état de rivaliser avec le Mantegna lui-même. Ses exemples ne furent certainement pas sans influence sur le Francia, dont nous ne

sommes plus séparés que par Jacopo Forti, l'ami et le collaborateur de Zoppo. Le musée Malvezzi possède de ce Jacopo une Descente de croix, mais elle est bien inférieure à la plupart des productions de Zoppo, et surtout au tableau de la Vierge que ce maître peignit pour les Observantins de Pesaro, et au bas duquel il plaça cette inscription : *Marco Zoppo da Bologna dip. in Venexia*, 1471.

Lorsque Francesco Francia parut, l'école bolonaise était donc sollicitée d'un côté à rétrograder par les élèves dégénérés de Vitale et de Lippo Dalmasio, et, de l'autre côté, à marcher en avant par quelques hommes doués d'une intelligence plus haute et plus saine. Le Francia, en se rangeant du parti de ces derniers, leur assura la victoire. Il avait déjà magnifiquement préludé par ses travaux d'orfévrerie aux vastes entreprises pitturales qui devaient rendre son nom immortel. Mais une circonstance qui ajoute grandement à sa gloire, dit Lanzi, c'est que, jusqu'à son âge viril, il n'avait point touché le pinceau, et que, par une espèce de prodige dont on n'avait point encore vu d'exemple, il parvint en peu d'années à exercer non-seulement cet art avec succès, mais encore à figurer parmi les meilleurs maîtres, et à concourir avec les Ferrarais et les Modenais les plus habiles que Giovanni Bentivoglio avait rassemblés pour orner son palais. La réussite du Francia fut immense. Grâce à lui, Bologne devint un des centres de l'art les plus importants. Les maîtres des villes étrangères tenaient à honneur de passer pour ses élèves, dont le nombre

s'élevait à *deux cent vingt*, suivant les documents authentiques trouvés dans ses cartons. Son amitié avec Raphaël, la faveur constante dont l'entourèrent les Bentivogli et le pape Jules II, sont des faits qui parlent assez haut d'eux-mêmes, et en présence desquels il est presque inutile de rappeler que ses concitoyens le regardaient comme un dieu, ainsi que le rapporte Vasari qui, du reste, a tracé la biographie de cet artiste d'une manière tellement complète, qu'il serait vraiment oiseux d'allonger cette note de réflexions que chacun n'a pu manquer de faire à la lecture du substantiel récit de notre auteur.

NOTES.

(1) Le véritable nom de Caradosso est Ambrozio Foppa.

(2) Au-dessous d'un ange qui occupe le bas de ce tableau, on lit : *Opus Franciæ aurificis*. Au-dessus de cette peinture est un Christ mort soutenu par deux petits anges, ouvrage de Francia.

(3) C'est-à-dire de San-Giacomo-Maggiore.

(4) Ce tableau représente une Déposition de croix.

(5) Voyez les *Lettere pittoriche*, tome I, p. 83.

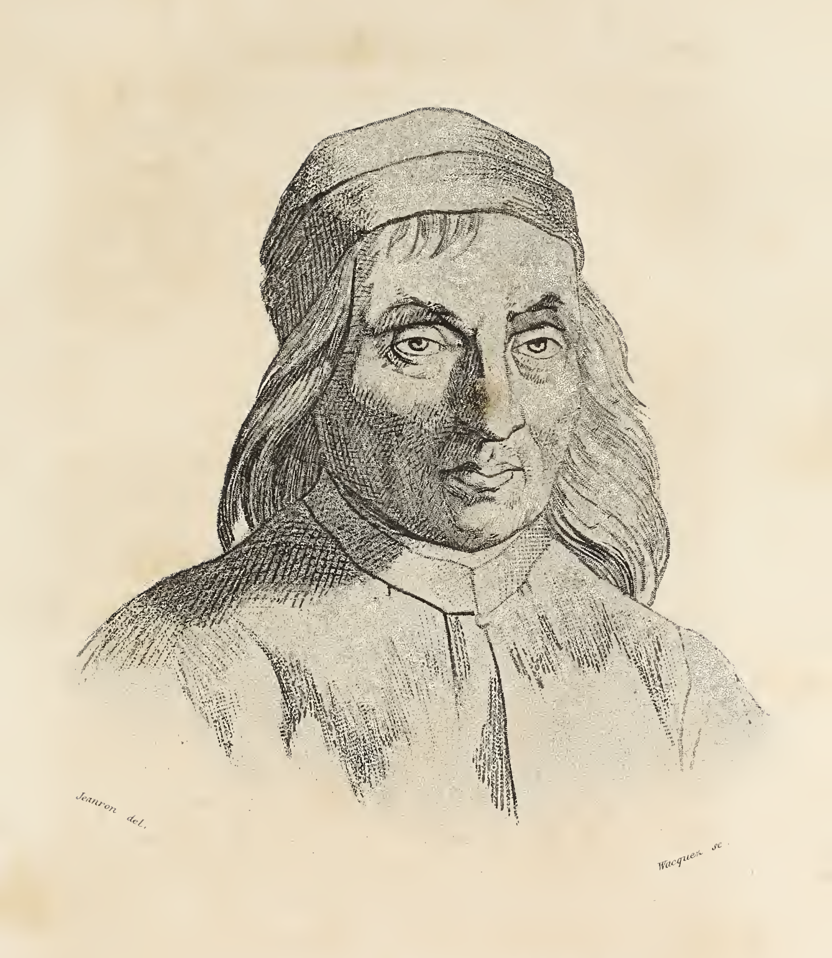
(6) Le Francia appartenait à la famille Raibolini ; il ne mourut point en 1518 comme le croit Vasari, mais en 1535. Dans la première édition de Vasari, on lit qu'on composa en son honneur l'épitaphe suivante :

Che può più far Natura
Se il bel di lei più bello ho messo in atto,
E quel che avea disfatto
La morte e'l tempo vive e per me dura?

PIETRO PERUGINO,

PEINTRE.

La vie de Pietro Perugino montre clairement que la pauvreté sert parfois le génie, en le poussant à faire de merveilleux efforts pour se délivrer de ses étreintes. Le malheur chassa Pietro de Pérouse. Il se rendit à Florence, où il espérait que son travail lui procurerait une meilleure condition. Pendant plusieurs mois, il n'eut pas d'autre lit qu'un coffre. Nuit et jour il se livrait à l'étude avec un zèle infatigable. La peinture était son seul plaisir. Il avait toujours devant les yeux le hideux fantôme de la pauvreté, qui lui donnait le courage d'entreprendre des choses devant lesquelles il aurait reculé, s'il eût possédé quelques ressources. Il se serait endormi dans la richesse; la pauvreté le secoua de telle façon, qu'il voulut à toute force sortir de cet état misérable, et sinon parvenir au plus haut rang, du moins se placer hors des atteintes du besoin. Pour arriver un jour à vivre à l'aise et en repos, il brava le froid, la faim, la fatigue, les incommodités de tout genre, et même la honte. Il disait, en forme de proverbe, que le beau temps doit nécessairement venir après



PIETRO PERUGINO.

le mauvais, et que, durant l'été, il faut se bâtir une maison, pour se mettre à l'abri des rigueurs de l'hiver. Mais, afin que l'on connaisse mieux la marche de cet artiste, nous allons le prendre à son premier pas.

Il naquit à Pérouse, de Cristofano, pauvre homme de Castello della Pieve, qui le baptisa sous le nom de Pietro (1). Élevé entre la misère et la souffrance, Pietro fut donné comme apprenti à un peintre de Pérouse qui n'était pas très-habile, mais qui avait en haute vénération l'art et les artistes éminents (2). Ce maître ne cessait de lui répéter de quel profit et de quel honneur est la peinture pour celui qui l'exerce avec distinction. Le récit des récompenses gagnées par les anciens et les modernes excitait chaque jour l'ardeur de Pietro, qui se promit d'en obtenir de pareilles, si la fortune voulait l'aider un peu. S'il rencontrait quelqu'un qui eût couru le monde, il l'interrogeait aussitôt, pour savoir dans quel pays se formaient les meilleurs artistes. Son maître, auquel il adressait souvent la même demande, lui répondait toujours que les hommes les plus parfaits dans tous les arts, et spécialement dans la peinture, venaient à Florence, où l'on est rudement éperonné par trois choses. La première est la critique, qui repousse impitoyablement la médiocrité, et n'accepte que le beau et le bon, sans aucun égard pour les personnes. La seconde est la nécessité d'être industrieux, lorsqu'on veut y vivre, ce qui signifie qu'il faut se tenir continuellement en haleine, être adroit et expéditif, et enfin avoir la

science du gain, le territoire de Florence n'offrant point les ressources larges et abondantes que l'on trouve ailleurs à bon marché. Enfin, la troisième chose, non moins puissante que les autres, est une soif de gloire inextinguible qu'engendre l'air du pays. Alors, non-seulement on ne veut pas rester en arrière, mais encore on se refuse à marcher sur la même ligne que les autres, et l'ambition devient si forte que, si l'on n'est pas doué d'une douceur et d'une sagesse surhumaines, on en vient à maudire ses propres maîtres, et à payer leurs bienfaits par l'ingratitude. Et puis, quand on a appris tout ce qu'on peut apprendre, pour peu que l'on ne consente pas à vivre au jour le jour, comme les animaux; pour peu que l'on désire devenir riche, il faut s'éloigner, et aller exploiter au loin son talent et la réputation de cette ville; car Florence en agit avec ses artistes comme le temps avec les choses qu'il fait et qu'il use ensuite peu à peu. Obéissant à ces conseils et à ceux de divers amis, Pietro, bien déterminé à ne rien négliger pour exceller dans son art, se rendit à Florence, et il eut mille fois raison, car ses productions y jouirent d'un succès prodigieux.

Il étudia sous la discipline d'Andrea Verocchio, et peignit ses premières figures dans San-Martino, qui était situé un peu au delà de la porte al Prato, et qui depuis a été détruit. Chez les Camaldules, il exécuta sur muraille un saint Jérôme, qui fut l'objet de l'admiration des Florentins. Cette figure maigre et décharnée ressemble à une étude anato-

mique, comme on peut en juger par la copie que possède Bartolommeo Gondi.

En peu d'années, Pietro acquit un tel crédit, que ses ouvrages se répandirent, non-seulement à Florence et en Italie, mais encore en France, en Espagne, et dans les autres pays étrangers. Ils devinrent même, pour les marchands qui les recherchèrent et les envoyèrent au loin, la matière de spéculations fort lucratives.

Pietro fit, pour les religieuses de Santa-Chiara, un Christ mort, dont le coloris avait tant de charme, que tous les artistes pensèrent qu'il ne tarderait pas à enfanter des merveilles. On voit, dans ce tableau, quelques têtes de vieillards d'une beauté rare, et les Maries qui contemplent avec un amour indicible le corps du Sauveur. Le paysage ne fut pas moins admiré, car, jusqu'alors, on avait été loin de traiter ce genre avec la perfection que nous connaissons aujourd'hui. On dit que Francesco del Pugliese offrit, de ce tableau, aux religieuses, trois fois le prix qu'elles l'avaient payé, en s'engageant de plus à leur en rendre une copie de la main de Pietro lui-même; mais elles refusèrent ce marché, parce que notre artiste leur dit qu'il croyait ne pouvoir en produire un second aussi complet.

Le couvent des Jésuates, situé au delà de la porte Pinti, renfermait aussi de nombreuses peintures de Pietro. Comme ce couvent et l'église qui en dépendent ont été jetés à terre, je n'irai pas plus avant, avant d'en avoir dit quelques mots. L'église, bâtie par Antonio di Giorgio de Settignano, avait quarante

brasses de longueur et vingt de largeur. A l'extrémité, sur une estrade large de six brasses, à laquelle conduisaient quatre degrés, s'élevait le maître-autel, orné de sculptures en pierre et d'un tableau richement encadré, de Domenico Ghirlandaio. Au milieu de l'église était un mur de séparation, percé d'une porte, de chaque côté de laquelle se trouvait un autel, surmonté d'un tableau de Pietro Perugino. Au-dessus de la porte, on voyait, entre une Vierge et un saint Jean en relief, un beau Christ sculpté par Benedetto da Maiano. En face du maître-autel, contre le mur, s'appuyait un chœur d'ordre dorique en noyer précieusement travaillé. Au-dessus de la porte principale de l'église, un autre chœur reposait sur de solides appuis en bois, et formait une espèce de soffite à compartiments avec des balustres. Ce chœur était très-commode pour les jours fériés et pour les religieux qui voulaient faire, pendant la nuit, leurs oraisons particulières. Au-dessus de l'entrée principale de l'église, qui était couverte de magnifiques ornements en pierre et précédée d'un portique qui s'étendait, sur des colonnes, jusqu'à la porte du couvent, le miniaturiste Gherardo avait peint, entre deux anges, un saint Juste, sous l'invocation duquel était placée l'église, et dont les religieux conservaient un bras avec toute la vénération que méritait cette sainte relique. A l'entrée du couvent était un petit cloître exactement de la même dimension que l'église, c'est-à-dire de quarante brasses de longueur sur vingt de largeur. Les arcs et les voûtes étaient soutenus par

des colonnes de pierre sous lesquelles régnait une spacieuse galerie. Au milieu de la cour du cloître, pavée de belles dalles carrées, était un puits surmonté d'une loge supportée par des colonnes de pierre. Le cloître renfermait le chapitre, la porte latérale de l'église, et les escaliers qui conduisaient au dortoir et autres chambres des religieux. Une allée, de la longueur du chapitre et de la trésorerie, menait directement du cloître à la porte principale du couvent, et correspondait avec un autre cloître plus grand et plus beau que le premier. Cette enfilade de la galerie, du petit cloître, de l'allée et de la loge du second cloître aboutissant à un sentier du jardin, long de deux cents brasses, offrait un coup d'œil ravissant. Le second cloître contenait le réfectoire, long de soixante brasses et large de dix-huit, et toutes les officines que réclame un couvent de cette importance. Au-dessus, était un dortoir en forme de T, dont la principale branche, longue de soixante brasses, était garnie de cellules de chaque côté. A l'extrémité, un oratoire, dont l'autel était surmonté d'un tableau de Pietro Perugino, occupait un espace de quinze brasses. Au-dessus de la porte de cet oratoire était une fresque également de Pietro. Au même étage, c'est-à-dire au-dessus du chapitre, une grande chambre servait d'atelier aux religieux qui peignaient des vitraux. Là se trouvaient les fourneaux et tous les ustensiles nécessaires. Tant que vécut Pietro, il fournit des cartons à ces bons pères, dont les ouvrages furent alors d'une beauté remarquable. Le jardin du couvent et les vignes qui

entouraient le cloître étaient tenus avec un tel soin, que l'on ne pouvait voir rien de mieux aux environs de Florence. Le laboratoire où les religieux distillaient, suivant leur coutume, des eaux odoriférantes et médicinales, était également pourvu de toutes les commodités imaginables. En somme, ce couvent était un des plus magnifiques de l'état de Florence; c'est pourquoi je me suis déterminé à en parler aussi longuement, sans compter que la plupart des peintures qui l'enrichissaient étaient dues à notre Pietro, auquel nous allons retourner.

De tous les ouvrages qu'il exécuta dans ce couvent, on n'arracha à la ruine qui, pendant le siége de Florence, enveloppa ses fresques et l'église, que ses tableaux, qui furent transportés à la porte San-Pier-Gattolini, où l'on donna asile aux religieux dans l'église et le monastère de San-Giovannino. L'un des deux tableaux de Pietro, qui ornaient le mur de séparation de l'église du couvent, représente le Christ priant au jardin des Oliviers, tandis que les apôtres sont plongés dans le sommeil. L'autre tableau renferme une Piété, c'est-à-dire un Christ couché sur les genoux de sa mère accompagnée de quatre personnages. Le froid de la mort semble avoir raidi, sur la croix, le corps du Christ, de telle sorte que Jean et la Madeleine, tout en pleurs, sont obligés de le soutenir. Pietro figura, dans un autre tableau, au bas d'un Crucifix, la Madeleine, saint Jérôme, saint Jean-Baptiste, et le bienheureux Giovanni Colombini, fondateur de cet ordre. Ces trois peintures ont beaucoup souffert, et sont entière-

ment gercés dans les noirs et dans les ombres. Cela vient de ce que la première couche de couleur, que l'on pose sur l'enduit, n'étant pas très-sèche, fait crevasser, en se durcissant plus tard, les autres couches dont on l'a recouverte. Pietro ne pouvait connaître ce danger, car, de son temps seulement, on commença à bien peindre à l'huile.

Les productions de Pietro jouissaient donc d'une grande vogue parmi les Florentins, lorsqu'un prieur de notre couvent des Jésuates, qui se piquait d'être amateur des arts, lui fit exécuter une Nativité avec les Mages, sur une muraille du premier cloître. Pietro mena à bonne fin cette composition, qui offrait une foule de portraits, parmi lesquels on remarque celui de son maître, Andrea del Verocchio. Dans le même cloître, il disposa, au-dessus des arcs des colonnes, un ornement, dans lequel il introduisit des bustes de grandeur naturelle, et entre autres celui du prieur, qui était si vivant, qu'il passa pour ce que Pietro avait fait de mieux. Dans l'autre cloître, au-dessus de la porte qui conduisait au réfectoire, il représenta le pape Boniface confirmant l'ordre du bienheureux Giovanni Colombini. Au-dessus de cette peinture, où étaient en outre les portraits de huit religieux, et une belle perspective, qui fut justement admirée, on voyait une Nativité du Christ avec des anges et des pasteurs d'un coloris d'une fraîcheur étonnante. Les trois figures à mi-corps, la Vierge, saint Jérôme, et le bienheureux Giovanni, que Pietro fit au-dessus de la porte de l'oratoire, furent comptées au nombre de ses meilleures peintures sur muraille.

Le prieur du couvent était, ainsi que je l'ai entendu raconter, très-habile à composer du bleu d'outremer. Comme il en avait bonne provision, il voulut que Pietro en mît dans toutes ses peintures; mais il était si défiant et si avare, qu'il exigea que notre artiste ne s'en servît qu'en sa présence. Ce procédé blessa la fierté de Pietro qui résolut de s'en venger. Lorsqu'il avait besoin d'outremer, le prieur en tirait, presque à contre-cœur, d'un petit sachet pour le verser dans une fiole, où il le couvait des yeux. Dès que Pietro en avait appliqué une ou deux touches sur la muraille, il trempait son pinceau dans un godet rempli d'eau, et au fond duquel tombait plus d'outremer qu'il n'y en avait sur le tableau. Le prieur qui voyait son sachet se vider sans grand profit pour la peinture, s'écriait souvent : « Oh! quelle « quantité d'outremer cette chaux dévore! »—«Vous « le voyez, » répondait Pietro, et le prieur n'était pas plus tôt parti qu'il mettait de côté l'outremer qui remplissait le godet. Et quand il jugea le moment favorable, il le rendit au prieur en lui disant : « Mon « père, ceci vous appartient : apprenez à vous fier « aux hommes de bien qui se conduisent toujours « loyalement avec celui qui a foi en leur probité. « Sachez que, s'ils le voulaient, il leur serait extrême- « ment facile de tromper les gens soupçonneux de « votre sorte. »

La renommée de Pietro était devenue si éclatante, qu'il fut presque forcé d'aller à Sienne où il peignit, à San-Francesco, un grand tableau (3) et, à Sant'-Agostino, un Crucifix avec quelques saints. Bientôt

après il fit à Florence, dans l'église de San-Gallo, un saint Jérôme pénitent qui est aujourd'hui à San-Jacopo-tra'-Fossi. On le chargea ensuite de représenter, au-dessus des escaliers de la porte latérale de San-Pier-Maggiore, un Christ mort avec un saint Jean et la Madone. Cette peinture, exposée à la pluie et au vent, a néanmoins conservé une telle fraîcheur, que l'on croirait qu'elle sort des mains de l'artiste. Certes, Pietro montra une profonde intelligence du coloris à fresque aussi bien qu'à l'huile. Aussi tous les maîtres que ses ouvrages ont instruits lui doivent-ils une grande reconnaissance. A Santa-Croce de Florence, il fit une Piété avec un Christ mort et deux figures dont les couleurs ont une fraîcheur et une vivacité merveilleuses pour une fresque. Bernardino de' Rossi, citoyen florentin, lui acheta cent écus d'or un saint Sébastien qu'il vendit au roi de France quatre cents ducats d'or. Pietro acheva ensuite deux tableaux; l'un pour le maître-autel de Vallombrosa (4), l'autre pour la chartreuse de Pavie. A l'évêché, il peignit, sur le maître-autel, par l'ordre du cardinal Caraffa, une Assomption de la Vierge, et les Apôtres à l'entour du sépulcre. Pour l'abbé Simone dei Graziani, il exécuta, à Florence, un immense tableau qui fut porté à San-Gilio-del-Borgo-San-Sepolcro sur les épaules de gens que l'on paya chèrement. Il envoya à San-Giovanni-in-Monte de Bologne quelques figures et une Madone planant dans les airs.

La renommée de Pietro s'était répandue de telle sorte en Italie et au dehors, que le pape Sixte IV l'ap-

pela à Rome pour travailler dans sa chapelle avec d'autres célèbres artistes. Pietro, en compagnie de Don Bartolommeo della Gatta, abbé de San-Clemente d'Arezzo, y figura le Christ donnant les clefs de l'Église à saint Pierre, la Nativité et le Baptême du Sauveur, la Naissance de Moïse et la Fille de Pharaon le sauvant des eaux. Sur le mur auquel est adossé l'autel, il représenta le pape Sixte agenouillé au bas d'une Assomption de Notre-Dame. Mais toutes ces peintures ont été jetées à terre du temps de Paul III, pour faire place au Jugement dernier du divin Michel-Ange (5). Les histoires du Christ en grisaille dont Pietro orna une voûte de la tour Borgia excitèrent à cette époque une vive admiration. Une de ses meilleures productions, à Rome, est l'Histoire des deux martyrs que l'on voit à San-Marco, près du Saint-Sacrement. En outre, il décora, pour Sciarra Colonna, une loge et plusieurs pièces du palais de Sant'-Apostolo.

Tous ces travaux lui ayant valu d'énormes profits, il résolut de ne pas demeurer plus longtemps à Rome. Il prit donc congé de la cour du pape qui lui témoigna beaucoup de faveur, et il revint à Pérouse où il entreprit une foule de tableaux et de fresques, et, entre autres, une Madone et des saints qu'il peignit à l'huile dans la chapelle des Signori. A San-Francesco-del-Monte, il couvrit de fresques deux chapelles. Dans l'une il représenta l'Adoration des Mages; dans l'autre, le Martyre de quelques religieux de l'ordre de saint François qui furent tués en allant trouver le soudan de Babylone (6). Il fit

également deux tableaux à l'huile pour le couvent de San-Francesco, une Résurrection du Christ, et un saint Jean-Baptiste accompagné de plusieurs saints; puis, dans l'église des Servites, une Transfiguration de Notre-Seigneur (7), et, non loin de la sacristie, une Histoire des Mages. Comme ces ouvrages sont bien inférieurs à ceux dont nous avons parlé précédemment, il est à croire qu'ils appartiennent à sa première jeunesse.

A San-Lorenzo, on voit de lui la Vierge, avec les autres Maries, saint Jean, saint Laurent, saint Jacques et différents saints, dans la chapelle del Crocifisso; et le Mariage de la Vierge, sur l'autel del Sacramento, où l'on conserve l'anneau nuptial de la mère de Dieu. Il enrichit ensuite de fresques toute la salle del Cambio. Sur la voûte, il représenta les sept planètes tirées sur des chars par divers animaux, et, sur la paroi du fond, la Nativité et la Résurrection du Christ, et un saint Jean-Baptiste entouré de plusieurs saints. Sur les parois latérales, il peignit Fabius Maximus, Socrate, Numa Pompilius, F. Camillus, Pythagore, Trajan, L. Sicinius, Léonidas de Sparte, Horatius Coclès, Fabius, Sempronius, Périclès d'Athènes, Cincinnatus; et, sur la quatrième et dernière paroi, les prophètes Isaïe, Moïse, Daniel, David, Jérémie, Salomon et les Sibylles d'Érythrée, de Libye, de Tibur, de Delphes et les autres. Sous chacune de ces figures, il traça une inscription pour en donner l'explication nécessaire. Dans un riche ornement, il plaça son portrait qui paraît vivant, et au-dessous il écrivit :

Petrus Peruginus egregius pictor,
Perdita si fuerat, pingendo hic retulit artem :
Si unquam inventa esset hactenus, ipse dedit
Anno D. 1500 (8).

Cet ouvrage, qui est le plus beau de tous ceux que Pietro laissa à Pérouse, est aujourd'hui regardé par ses compatriotes comme le morceau le plus précieux que possède leur ville.

Bientôt après, Pietro fit, dans la chapelle principale de Sant'-Agostino, un grand tableau isolé (9) qui, d'un côté, représente saint Jean baptisant le Christ et, de l'autre côté qui donne sur le chœur, la Nativité de Notre-Seigneur. Les bords sont ornés de quelques figures de saints, et le gradin de plusieurs sujets en petite proportion, d'un travail très-soigné. Dans la chapelle de San-Niccolò de la même église, Pietro exécuta un tableau pour Messer Benedetto Calera.

De retour à Florence, notre artiste peignit, pour les moines de Cestello, un saint Bernard, sur panneau, et dans le chapitre un Crucifix, la Vierge, saint Benoît, saint Bernard et saint Jean ; et à San-Domenico de Fiesole, dans la seconde chapelle à main droite, une Madone avec trois figures parmi lesquelles est un saint Sébastien que l'on admire beaucoup.

Pietro avait tant produit et les travaux lui venaient toujours en telle abondance, qu'il répétait bien souvent les mêmes choses, et qu'il en était arrivé à donner la même physionomie à tous ses personnages. Aussi désirait-il vivement connaître les œuvres

de Michel-Ange Buonarroti qui jouissait déjà d'une éclatante renommée parmi les artistes. Les attaques que l'envie lui fit diriger contre l'école de ce grand homme lui attirèrent quelques querelles fâcheuses, et furent même cause que Michel-Ange lui dit un jour en public qu'il était une ganache. Pietro demanda vengeance de cette injure au tribunal des Huit, qui le congédia assez honteusement.

Vers ce temps les Servites de Florence confièrent à Pietro l'éxécution du tableau de leur maître-autel dont, après le départ de Léonard de Vinci pour la France, ils avaient chargé, pour la seconde fois, Filippino. Mais ce dernier, arrêté par la mort, ne put que commencer une Déposition de croix où il figura les Nicodèmes qui descendent le corps du Sauveur. Pietro compléta cette composition en y ajoutant la Vierge évanouie et plusieurs autres personnages. Ce tableau de maître-autel était isolé. Du côté du chœur des religieux, il devait représenter la Descente de croix, et du côté de la nef, l'Assomption de Notre-Dame; mais Pietro traita ce sujet d'une façon si vulgaire qu'on le relégua du côté du chœur. Aujourd'hui on a enlevé ces peintures pour faire place au tabernacle du Saint-Sacrement, et on les voit sur un autre autel de l'église. Lorsque Pietro les découvrit, elles furent, dit-on, critiquées par tous les nouveaux artistes, qui l'accusèrent surtout d'avoir reproduit des figures dont il s'était déjà servi. Ses amis eux-mêmes lui reprochaient de n'avoir pas travaillé consciencieusement, et d'avoir abandonné la bonne route par avarice ou pour ne point perdre

de temps. Pietro leur répondait : « J'ai produit des « figures qui autrefois vous plaisaient et obtenaient « vos éloges. Si maintenant elles vous déplaisent ; si « maintenant vous leur refusez vos éloges, qu'y puis-« je faire ? » Mais bientôt, accablé de sonnets piquants et d'épigrammes, il quitta Florence et retourna à Pérouse. Il y termina quelques fresques dans l'église de San-Severo (10), monastère de l'ordre des Camaldules, où le jeune Raphaël d'Urbin, son élève, avait peint plusieurs figures, comme nous le dirons lorsque nous raconterons sa vie.

Pietro travailla également au Montone, à la Fratta, dans divers endroits du territoire de Pérouse et particulièrement à Santa-Maria-degli-Angeli d'Assise, où il exécuta à fresque un Crucifiement de Notre-Seigneur derrière la chapelle de la Madone, qui correspond avec le chœur des religieux.

A San-Piero, abbaye des moines noirs à Pérouse, il peignit, pour le maître-autel, une Ascension dont le bas est occupé par les apôtres qui regardent le ciel. Le gradin est orné de trois sujets d'un fini précieux, l'Adoration des Mages, le Baptême et la Résurrection du Christ. De tous les tableaux à l'huile de Pietro, qui sont à Pérouse, celui-là est sans contredit le meilleur. Il commença une vaste fresque à Castello della Pieve; mais il ne l'acheva pas (11).

Lorsqu'il allait de Pérouse à Castello et de Castello à Pérouse pour travailler à cette fresque, il portait, en homme défiant, tout son argent avec lui. Un beau jour, il fut attendu et assailli par des voleurs qui le dépouillèrent complètement, mais lui laissèrent la

vie par la grâce de Dieu. Il eut même le bonheur de récupérer une grande partie de ses écus par l'entremise de ses amis qui étaient nombreux. Toutefois, la douleur que lui causa cette aventure le mit à deux doigts de la mort.

Pietro avait peu de religion. Il ne voulut jamais croire à l'immortalité de l'âme, et rien ne pouvait vaincre l'obstination de sa cervelle de marbre. Toute son espérance reposait sur les biens de la fortune, et pour de l'argent il aurait été capable de tout.

Il amassa de grandes richesses, bâtit et acheta des maisons à Florence, et acquit une foule de bonnes et solides propriétés à Pérouse et à Castello-della-Pieve.

Il se maria avec une jeune fille d'une beauté extraordinaire, dont il eut plusieurs enfants. On prétend qu'il attachait tant d'importance à la parure de sa femme, que souvent il lui donnait lui-même tous ses soins.

Il mourut âgé de soixante-dix-huit ans, à Castello-della-Pieve, où il fut honorablement enterré l'an 1524 (12).

Il forma dans sa manière bon nombre de maîtres, et, entre autres, le miraculeux Raphaël Sanzio d'Urbin, qui le surpassa de beaucoup, après avoir travaillé pendant plusieurs années avec lui et en compagnie de son père Giovanni de' Santi.

Le Pinturicchio, peintre pérugin, imita constamment le style de Pietro, dont il était élève, ainsi que Rocco Zoppo, Florentin, de la main duquel Filippo

Salviati a dans un médaillon une belle Madone qui, à la vérité, fut entièrement retouchée par Pietro. Rocco fit quantité de Madones et de portraits dont il est inutile de s'occuper. Je me contenterai de dire qu'il représenta à Rome, dans la chapelle Sixtine, Girolamo Riario, et F. Pietro, cardinal de San-Sisto.

Le Montevarchi sortit également de l'école de Pietro. Il laissa de nombreuses peintures à San-Giovanni de Valdarno, telles que les histoires du Miracle du lait, à la Madonna. On voit encore de lui d'autres ouvrages, à Montevarchi, sa patrie.

Gerino de Pistoia, duquel nous avons déjà parlé dans la vie du Pinturicchio, demeura longtemps avec Pietro, de même que Baccio Ubertino de Florence, bon coloriste et dessinateur correct, qui aida beaucoup son maître. Nous possédons de lui un beau dessin à la plume du Christ à la colonne, que nous conservons dans notre recueil.

Francesco, surnommé le Bacchiacca, frère de Baccio et disciple de Pietro, était très-habile à peindre les petites figures, comme le prouvent celles que l'on rencontre à Florence, notamment chez Gio.-Maria Benintendi et chez Pier Francesco Borgherini. Le Bacchiacca avait un goût tout particulier pour les grotesques; aussi le duc Cosme le chargea d'orner d'animaux et de plantes rares un cabinet d'étude. Il composa, en outre, des cartons de tapisseries, qui furent exécutées en soie par Maestro Giovanni Rosto, Flamand, pour les appartements du palais de Son Excellence (13).

L'Espagnol Giovanni, surnommé le Spagna, fut le meilleur coloriste de tous les élèves de Pietro. Il se serait fixé à Pérouse, si les peintres de cette ville, ennemis des étrangers, ne l'eussent persécuté de telle sorte qu'il fut forcé de se retirer à Spolète, où il reçut le titre de citoyen, et où il prit une femme de bonne maison. Il y trouva d'importants travaux, ainsi que dans toutes les autres villes de l'Ombrie. A Assise, il fit, pour le cardinal espagnol Egidio, un tableau à San-Damiano, et celui de la chapelle de Santa-Caterina, dans l'église souterraine de San-Francesco. A Santa-Maria-degli-Angeli, il peignit, dans la petite chapelle où mourut saint François, quelques figures à mi-corps de grandeur naturelle; c'est-à-dire quelques compagnons de saint François, autour de la statue de ce bienheureux.

Mais le meilleur maître que produisirent les leçons de Pietro fut Andrea Luigi d'Assise, que l'on surnomma l'Ingegno. Dans sa première jeunesse, il fut le compétiteur de Raphaël d'Urbin. Plus tard, il aida son maître dans les travaux les plus importants, comme à Pérouse, dans la salle del Cambio, où il laissa d'admirables figures; à Assise, et enfin à Rome, dans la chapelle Sixtine. Andrea donna de si belles preuves de talent dans ces ouvrages, qu'on s'attendait à le voir marcher bien loin devant son maître: et il en aurait été ainsi; mais la fortune ennemie l'arrêta dans sa route. Une humeur maligne tomba sur les yeux de cet infortuné et le priva complètement de la vue, au grand chagrin de tous ceux qui le connaissaient. Dès que le pape Sixte

apprit ce déplorable accident, il alloua au pauvre Andrea une pension viagère qui lui fut exactement payée jusqu'à sa mort, qui arriva dans la quatre-vingt-sixième année de son âge.

Pietro compta encore parmi ses élèves Eusebio San-Giorgio, auteur du tableau des Mages de Sant'-Agostino; Domenico di Paris, qui laissa de nombreuses productions à Pérouse et dans les environs; Orazio, frère de Domenico, et Gian Niccola, qui peignit à San-Francesco le Christ au jardin; à San-Domenico, dans la chapelle des Baglioni, le tableau d'Ognissanti; et, dans la chapelle del Cambio, les Histoires à fresque de saint Jean-Baptiste.

Enfin Benedetto Caporali ou Bitti, autre disciple de Pietro, exécuta une foule de peintures à Pérouse, sa patrie. Il pratiqua aussi l'architecture et écrivit des Commentaires sur Vitruve, qui ont été imprimés. Son fils Giulio, peintre pérugin, marcha sur ses traces.

Mais aucun de tous ces élèves n'égala la perfection de Pietro, ni le charme de son coloris, qui lui valut alors un tel succès, qu'une multitude d'Allemands, de Français, d'Espagnols et d'autres étrangers, accoururent pour profiter de ses enseignements.

On fit grand commerce, comme nous l'avons dit, des tableaux de Pietro, que l'on envoya au loin, jusqu'au moment où parut la manière de Michel-Ange, qui ouvrit aux arts la véritable voie et les conduisit à cette perfection que nous allons voir dans la troisième partie de ce livre, où nous traiterons de l'excellence et de la perfection de l'art, et où

nous montrerons aux artistes que ceux qui veulent travailler consciencieusement, et non par caprice, produisent des œuvres qui leur donnent pour récompenses la renommée, la richesse et des amis (14).

Par des motifs à peu près semblables à ceux qui nous ont fait rejeter l'histoire des miniaturistes à la vie de don Giulio Clovio [1], nous sommes forcés d'attendre que Vasari nous ait donné celle de Lorenzo di Credi, pour aborder les importantes questions soulevées par la biographie du Pérugin. C'est alors que notre pensée sur l'école mystique à laquelle on a voulu, bien à tort, attacher ce grand maître, recevra tout son développement.

NOTES.

(1) Le nom patronymique de Pietro est Vanucci. Pietro naquit l'an 1446, à Città-della-Pieve, raison pour laquelle il signa quelquefois *de Castro plebis*.

(2) Le Pérugin fut élève de Niccolò Alunno, de Pietro della Francesca et d'Andrea del Verocchio.

(3) Ce tableau a péri dans le déplorable incendie de cette église qui eut lieu vers la moitié du siècle passé.

(4) Ce tableau représente le couronnement de la Vierge.

(5) Des peintures de Pietro dans la chapelle Sixtine, il ne reste que celle où l'on voit saint Pierre recevant les clefs. — Le Taja, page 41 de la *Descrizione del Palazzo Vaticano*, se trompe lors-

[1] Voyez le Commentaire de Gherardo, p. 204 et 205 de ce volume.

qu'il compte le Baptême de Jésus-Christ au nombre des ouvrages conservés du Pérugin.

(6) Le Pérugin peignit à San-Francesco-del-Monte non deux, mais trois chapelles, et de plus le tableau du maître-autel. — Voyez Morelli, *Notizie delle pitture di Perugia.*

(7) Cette Transfiguration servit à décorer un autel de l'église de Santa-Maria-Nuova.

(8) Cette inscription a été probablement placée par les habitants de Pérouse et non par Pietro lui-même. — Voyez la sixième lettre des *Pittoriche Perugine* et la *Guida di Perugia* d'Orsini, p. 152.

(9) C'est-à-dire peint des deux côtés comme le Goliath de Daniel de Volterre que l'on voit au musée du Louvre.

(10) Le Pérugin peignit encore cinq figures sur le gradin de l'autel.

(11) Cette fresque représente l'Adoration des Mages.

(12) On lit dans la première édition de Vasari l'épitaphe suivante composée en l'honneur de Pietro :

Gratia si qua fuit picturæ, si qua venustas,
Si vivax, ardens, conspicuusque color,
Omnia sub Petri (fuit hic Perusinus Apelles)
Divina referunt emicuisse manu.
Perpulchre hinc pinxit, miraque ebur arte polivit,
Orbis quæ totus vidit, et obstupuit.

(13) Vasari parle plus longuement du Bacchiacca à la fin de la vie de Bastiano Aristotile.

(14) Le musée du Louvre possède cinq tableaux du Pérugin : la Vierge tenant l'enfant Jésus. — Une Sainte famille. — Jésus couronné d'épines, entre la Vierge et saint Jean. — Jésus ressuscité apparaissant à la Madeleine, et le Combat de l'Amour et de la Chasteté.

VITTORE SCARPACCIA,

ET AUTRES PEINTRES VÉNITIENS ET LOMBARDS.

Un artiste ne se montre pas dans un pays, sans que l'on en voie une foule surgir l'un après l'autre, et parfois aussi tous en même temps. Puis, s'ils appartiennent à différents maîtres célèbres, l'émulation et la rivalité ne leur permettent de négliger aucun effort pour se surpasser mutuellement; et, lors même qu'ils se rattachent tous à une seule école, dès que la mort du maître, ou quelque autre événement, vient à les séparer, il s'opère également une division dans leur volonté jusqu'alors commune, et chacun d'eux, désormais rendu à sa liberté, déploie toutes ses forces pour s'ériger en chef.

Je ne puis fournir des détails fort étendus sur maints artistes qui fleurirent à la même époque et dans la même province; mais, arrivé à la fin de la seconde partie de mon livre, pour ne pas laisser en arrière quelques-uns de ces hommes qui ont tâché d'orner le monde de leurs ouvrages, je relaterai succinctement ce que j'en sais. Non-seulement il ne m'a pas été possible de me procurer leur vie entière, mais encore

je n'ai trouvé, de tous leurs portraits, que celui du Scarpaccia, que, pour cette raison, j'ai placé en tête de ses émules. A défaut de tout ce que je voudrais donner, que l'on accepte donc le peu qu'il m'est permis d'offrir (1).

Dans l'espace de plusieurs années, parurent dans la Marche Trévisane et en Lombardie, Stefano de Vérone, Aldigieri de Zevio (2), Jacopo Davanzo de Bologne (3), Sebeto de Vérone (4), Jacobello de Flore, Guariero de Padoue (5), Giusto et Girolamo Campagnuola, Giulio son fils, Vincenzio de Brescia (6), Vittore, Sebastiano et Lazzaro Scarpaccia de Venise (7), Vincenzio Catena, Luigi Vivarini, Gio.-Battista de Conigliano (8), Marco Basarini (9), Giovannetto Cordegliaghi, le Bassiti (10), Bartolommeo Vivarino, Giovanni Mansueti, Vittore Bellino (11), Bartolommeo Montagna de Vicence, Benedetto Diana, Giovanni Buonconsigli et beaucoup d'autres qu'il est inutile de mentionner ici.

Pour commencer par le premier, je dis que Stefano de Vérone, dont j'ai déjà parlé un peu dans la vie d'Agnolo Gaddi (12), fut, de son temps, un peintre d'un mérite très-distingué (13). Donatello, étant allé une fois à Vérone, resta émerveillé des fresques de Stefano, et les mit au-dessus de toutes celles qui existaient alors dans ce pays. Le premier ouvrage de Stefano fut, à Sant'-Antonio de Vérone, une Vierge portant son fils, placée entre un saint Jacques et un saint Antoine. Une certaine hardiesse, qui caractérise ces personnages, et la gracieuse expression des têtes, font que ce tableau est encore

aujourd'hui fort estimé. A San-Niccolò, église et paroisse de la même ville, il peignit à fresque un beau saint Nicolas, et sur la façade d'une maison de la rue de San-Polo, qui conduit à la porte del Vescovo, une Madone accompagnée de plusieurs anges et de saint Christophe. Dans un enfoncement du mur de l'église de Santa-Consolata (14), du côté de la rue del Duomo, il représenta une Madone, une foule d'oiseaux, et, entre autres, un paon qu'il avait adopté pour devise. A Sant'-Eufemia, couvent des Ermites de saint Augustin, il laissa deux saints et un saint Augustin abritant, sous son manteau, des religieux et des religieuses de son ordre. Mais on admire surtout deux Prophètes, grands comme nature, dont les têtes sont les plus belles et les plus vivantes qu'ait jamais produites le pinceau de Stefano. Si ce morceau eût été mis à l'abri de l'eau, du vent et de la gelée, dont il eut à souffrir, il nous serait parvenu dans toute sa fraîcheur, parce que notre artiste l'exécuta à fresque avec un soin qui le dispensa d'y opérer des retouches à sec. Il entoura ensuite le tabernacle de la chapelle del Sagramento d'une troupe d'anges, dont les uns jouent de divers instruments, tandis que les autres chantent et encensent le Saint-Sacrement. Le couronnement de ce tabernacle est formé par un Christ supporté par des anges revêtus de longues robes blanches, qui se terminent presque en nuages. Stefano employa toujours cette méthode pour ses figures d'anges, qui ont un charme tout particulier. Il plaça en outre, d'un côté de cet ouvrage, un saint

Augustin, et de l'autre côté, un saint Jérôme. Ces deux saints, de grandeur naturelle, soutiennent l'église de Dieu, comme pour montrer qu'avec leur doctrine ils défendent et protègent la sainte église contre les attaques des hérétiques. Stefano orna un pilastre de la grande chapelle de la même église d'une sainte Euphémie à fresque, au bas de laquelle il écrivit son nom en lettres d'or, peut-être parce qu'il la comptait au nombre de ses meilleures figures. Il y peignit aussi, suivant sa coutume, un paon magnifique et deux petits lions, qui sont loin d'être irréprochables, car il n'en avait jamais vu de vivants. Dans le même endroit, il représenta un saint Nicolas de Tolentino, et sur le gradin de ce tableau, plusieurs traits de la vie de ce saint. A San-Fermo, église des Franciscains, il exécuta, pour l'ornement d'une Déposition de croix, douze prophètes grands comme nature, et à leurs pieds, Adam et Ève, ainsi que son paon, qui lui servait, pour ainsi dire, de signature. A San-Domenico de Mantoue, il enrichit la porte del Martello d'une Madone, dont la tête fut transportée avec soin dans la chapelle de Sant'-Orsola, qui appartient à la famille des Recuperati, et renferme quelques fresques de notre artiste. On trouve, à San-Francesco, à droite de la porte principale, une suite de chapelles construites jadis par la noble famille della Ramma, et dans l'un desquels Stefano figura des anges à côté des quatre Évangélistes, assis et appuyés contre un espalier de rosiers où jouent des paons et des oiseaux de toutes sortes. Sur une colonne que l'on rencontre, en entrant à droite, dans

la même église, il laissa une sainte Marie-Madeleine de grandeur naturelle. Dans la Strada Rompilanza de la même ville, il fit à fresque, sur le fronton d'une porte, plusieurs anges agenouillés aux pieds de la Vierge et de l'enfant Jésus. Des arbres couverts de fruits forment le fond de cette composition. Tels sont les ouvrages de Stefano qui existent encore ; mais, comme ce maître vécut très-longtemps, il est à croire qu'il en produisit beaucoup d'autres, que je n'ai pu retrouver, pas plus que son nom patronymique et son portrait. On prétend qu'avant d'aller à Florence, il fut élève de Maestro Liberale de Vérone; mais cela est de peu d'importance, car tout ce qu'il sut de bon lui fut enseigné à Florence par Agnolo Gaddi.

Aldigieri de Zevio, Véronais (15), intimement lié avec les seigneurs della Scala, peignit, entre autres choses, la grande salle de leur palais, aujourd'hui habité par le podestat. Il y représenta la guerre de Jérusalem, telle qu'elle est décrite par Josèphe. Aldigieri montra dans cette entreprise un esprit vaste et un jugement profond. Il couvrit chaque paroi de la salle d'un tableau entouré d'un ornement couronné par une série de médaillons qui contiennent, comme on le croit, les portraits des hommes fameux de ce temps, et particulièrement ceux des seigneurs della Scala; mais je ne saurais l'affirmer, les preuves me manquant. Je puis seulement dire qu'Aldigieri n'oublia rien de ce qui caractérise une guerre sérieuse dans cet ouvrage, aussi remarquable par la richesse et l'abondance de l'invention que par la judicieuse

entente de la composition. J'ajouterai, en outre, que le coloris s'est parfaitement conservé, et que, parmi les portraits des hauts personnages et des écrivains célèbres, on reconnaît celui de Messer Francesco Petrarca.

Jacopo Avanzi de Bologne (16) travailla en concurrence d'Aldigieri dans la salle du palais des seigneurs della Scala. Au-dessous de la Guerre de Jérusalem, il fit à fresque deux Triomphes d'une telle beauté, qu'ils étaient, au dire de Girolamo Campagnuola, un objet d'admiration pour le Mantegna. Jacopo décora aussi, à Padoue, avec Aldigieri et Sebeto de Vérone (17), ainsi qu'il avait été ordonné par le testament des marquis de Carrara, la chapelle de San-Giorgio qui est à côté du temple de Sant'-Antonio. Jacopo Avanzi peignit la partie supérieure de la chapelle; au-dessous, Aldigieri figura quelques traits de la vie de sainte Lucie, et une Cène; et Sebeto, divers sujets tirés de l'histoire de saint Jean. De retour à Vérone, nos trois artistes exécutèrent ensemble chez les comtes Serenghi une foule de portraits revêtus des costumes du temps. C'est là, sans contredit, où Jacopo Avanzi se distingua le plus. Mais il ne nous occupera pas davantage ici, parce que nous avons fait bonne mention de lui dans la vie de Niccolò d'Arezzo (18), à propos des travaux qu'il conduisit à Bologne en concurrence de Simone, de Galasso et de Cristofano (19).

A la même époque, Jacobello de Flore, bien qu'il suivît les errements de la manière grecque, fut en haut crédit à Venise. Parmi les nombreux ouvrages

qu'il laissa dans cette ville, on remarque le tableau qui orne l'autel de San-Domenico dans l'église des religieuses du Corpus Domini (20).

Giromin Morzone (21), rival de Jacobello, mena à fin une foule de travaux à Venise et dans diverses villes de la Lombardie; mais, comme toutes ses productions tiennent de la vieille manière, et comme toutes ses figures sont raides et posées sur la pointe des pieds, nous nous contenterons de dire qu'il y a de sa main un tableau sur l'autel dell' Assunzione dans l'église de Santa-Lena.

Guariero de Padoue fut bien supérieur à Morzone. Il peignit, entre autres choses, la grande chapelle des Eremitani de l'ordre de saint Augustin, une autre chapelle dans le premier cloître du même couvent, une troisième chapelle dans la maison d'Urbano Perfetto, et la salle des Empereurs romains où les écoliers vont danser pendant le carnaval. Il exécuta aussi à fresque, dans la chapelle du podestat, différents sujets de l'Ancien-Testament (22).

Giusto, également de Padoue (23), représenta dans la chapelle de San-Gio.-Battista, hors de l'église de l'évêché, non-seulement des sujets de l'Ancien et du Nouveau-Testament, mais encore les mystères de l'Apocalypse de saint Jean l'Évangéliste. Au-dessus il distribua avec art, dans un paradis, des chœurs d'anges et des ornements variés. A Sant'-Antonio, il enrichit de fresques la chapelle de San-Luca, et, dans une chapelle de l'église des Eremitani de l'ordre de saint Augustin, il peignit les arts libéraux, les vertus et les vices, les hommes que leurs

vertus ont élevés jusqu'au ciel, et ceux que leurs crimes ont précipités dans les profondeurs de l'enfer.

Stefano de Ferrare travailla à Padoue du temps de Giusto. Cet artiste, comme nous l'avons dit ailleurs, orna de diverses peintures le mausolée de saint Antoine et la chapelle qui renferme ce monument, ainsi que la Madone connue sous le nom del Pilastro (24).

A la même époque, Vincenzio de Brescia, au rapport de Filarete, était fort estimé (25), de même que Girolamo Campagnuola de Padoue, élève du Squarcione (26). Giulio, fils de Girolamo, peintre, miniaturiste et graveur, laissa une foule de beaux ouvrages à Padoue et ailleurs (27).

On conserve aussi à Padoue un grand nombre de productions de Niccolò Moreto (28), qui vécut quatre-vingts ans et exerça continuellement son art, et de divers autres peintres qui appartenaient à l'école de Gentile et de Giovanni Bellini.

Mais Vittore Scarpaccia est réellement le premier dont les travaux aient de l'importance (29). Il est l'auteur de la plupart des tableaux sur toile de l'oratoire de Sant'-Orsola, dont les sujets sont tirés de l'histoire de cette sainte et de ses onze mille compagnes (30). Le soin et la science qui distinguent ces compositions valurent à Scarpaccia une glorieuse renommée, et furent cause que la nation milanaise le chargea de peindre en détrempe un tableau destiné à la chapelle de Sant'-Ambrogio qu'elle possédait dans l'église des Mineurs. A Sant'-Antonio, dans son tableau de l'Apparition du Christ à la Madeleine

et aux Maries, placé sur l'autel del Cristo risuscitato, il introduisit un paysage en perspective dont les lointains fuient d'une manière admirable. Dans une autre chapelle il retraça l'Histoire des martyrs, c'est-à-dire des crucifiés (31). Ce tableau dut lui coûter un rude travail, car il renferme plus de trois cents figures de toutes grandeurs, et, en outre, des chevaux, des arbres, un ciel, des nues, des draperies, des raccourcis et une foule de détails soigneusement étudiés. A San-Giobbe-in-Canareio, il peignit sur l'autel de la Madonna l'Enfant Jésus présenté par la Vierge à Siméon. Le saint vieillard est couvert d'habits pontificaux, et placé entre deux ministres vêtus en cardinaux. Derrière la Vierge sont deux femmes dont l'une tient deux colombes. Le bas de ce tableau est occupé par trois enfants : le premier joue du luth; le second, du serpent, et le troisième, de la viole. Vittore fut vraiment un maître très-habile. On estime encore beaucoup aujourd'hui ses tableaux et ses portraits que l'on rencontre à Venise. Il enseigna son art à ses deux frères, Lazzaro et Sebastiano. Ils imitèrent sa manière et peignirent ensemble sur l'autel della Vergine, dans l'église des religieuses du Corpus Domini, la Vierge assise entre sainte Catherine et sainte Marthe. D'autres saintes, deux anges, et des édifices en perspective complètent cet ouvrage dont le dessin, exécuté par Lazzaro et Sebastiano eux-mêmes, se trouve dans notre recueil (32).

Dans le même temps, Vincenzio Catena se plaça aussi parmi les bons maîtres. Il s'appliqua particu-

lièrement à faire des portraits, et l'on en voit plusieurs de sa main qui sont vraiment merveilleux. Nous citerons, entre autres, celui d'un Allemand de' Fucheri, puissant personnage qui habitait alors à Venise le Fondaco de' Tedeschi (33).

Gio.-Battista de Conegliano, élève de Giovanni Bellini, fit également beaucoup d'ouvrages à Venise, presque à la même époque (34). L'autel de San-Piero-Martire, de l'église des religieuses du Corpus Domini, lui doit un tableau représentant saint Pierre martyr, saint Nicolas, saint Benoît (35), un ange accordant une cithare, quantité de petites figures et un beau paysage en perspective. Si cet artiste ne fût pas mort prématurément, il est à croire qu'il aurait égalé son maître.

Marco Basarini (36), né à Venise de parents grecs, eut une réputation méritée d'habileté. Il fit à San-Francesco-della-Vigna une Déposition de croix, et à San-Giobbe un Christ priant dans le jardin des Oliviers. Le bas de ce tableau est occupé par trois apôtres endormis, et par saint François, saint Dominique et deux autres saints. On admire surtout dans cette composition le paysage et les gracieuses petites figures que l'on aperçoit dans le lointain. Basarini représenta dans la même église saint Bernardin et d'autres saints sur un rocher.

Giannetto Cordegliaghi fit à Venise une infinité de tableaux de cabinet. On peut dire qu'il ne s'appliqua guère à autre chose; mais sa manière était douce et délicate et bien supérieure à celle de ses contemporains. Dans une chapelle de l'église de San-

Pantaleone, il peignit saint Pierre conversant avec deux saints, dont les draperies sont d'une beauté et d'une exécution remarquables (37).

Marco Bassiti (38) se mit en renom presque à la même époque. Il fit à Venise, dans l'église de la Chartreuse, un grand tableau représentant le Christ sur la mer de Tibériade, accompagné de Pierre, d'André et des fils de Zébédée. Il introduisit dans cette composition un bras de mer, une montagne, une partie d'une ville, et une multitude de figures en petite proportion (39). Il nous serait facile de parler de beaucoup d'autres travaux de Bassiti; mais il suffit d'avoir mentionné son chef-d'œuvre.

Bartolommeo Vivarino de Murano (40) montra aussi beaucoup de talent, comme le prouvent ses ouvrages parmi lesquels nous citerons le tableau qui orne l'autel de San-Luigi, dans l'église de S.-Giovanni-e-Paolo, et qui renferme un saint Louis assis et couvert de sa chape, saint Grégoire, saint Sébastien, saint Dominique, saint Nicolas, saint Jérôme, saint Roch et d'autres saints (41).

Giovanni Mansueti exerça la peinture avec succès. Il se plaisait à étudier consciencieusement la nature. Imitateur de Gentile Bellini, il laissa de nombreuses productions à Venise. Dans l'oratoire de San-Marco, il peignit saint Marc prêchant sur la place, devant la façade de l'église. Des Turcs, des Grecs et des gens de toutes les nations, revêtus de costumes bizarres, se trouvent mêlés à la foule qui écoute le saint. Le même oratoire possède de Mansueti deux autres tableaux. Le premier représente saint Marc

guérissant un malade, et contient deux escaliers et plusieurs galeries en perspective. Le second, dont le sujet est saint Marc convertissant les peuples à la foi du Christ, est orné d'un temple ouvert dans lequel on aperçoit un Crucifix sur un autel. Les têtes et les costumes des divers personnages qui animent ce morceau sont d'une variété extraordinaire (42).

Après Mansueti, Vittore Bellini travailla dans l'oratoire de San-Marco. Il y traça le Martyre de saint Marc, des édifices habilement mis en perspective et quantité de figures où il imita ses prédécesseurs (43).

Bartolommeo Montagna de Vicence a des droits à l'estime. Il habita toujours Venise et y laissa beaucoup de peintures. A Padoue, il fit un tableau qui est dans l'église de Santa-Maria-d'Artone (44).

Benedetto Diana ne fut pas moins célèbre que tous les maîtres dont nous venons de parler, comme le témoignent le saint Jean et les deux autres saints armés chacun d'un livre, que l'on voit à Venise, sur l'autel de San-Giovanni, dans l'église de San-Francesco-della-Vigna (45).

Maestro Giovanni Buonconsigli fut aussi considéré comme un bon maître. A S.-Giovanni-e-Paolo, il représenta, sur l'autel dédié à saint Thomas d'Aquin, ce bienheureux lisant l'Écriture sainte aux personnes qui l'entourent. Buonconsigli enrichit cette peinture d'édifices en perspective qui ne méritent que des éloges (46).

Simone Bianco, sculpteur florentin, et Tullio Lombardo, graveur d'un grand talent, passèrent également toute leur vie à Venise (47).

En Lombardie, se rendirent encore célèbres les sculpteurs Bartolommeo Clemento de Reggio (48) et Agostino Busto (49), et les graveurs Jacopo Davanzo de Milan (50), Gasparo et Girolamo Misceroni (51).

Vincenzio Verchio, habile fresquiste, acquit une vaste renommée à Brescia, sa patrie (52). Nous en dirons autant de Girolamo Romanino, excellent dessinateur, ainsi que le démontrent les ouvrages qu'il exécuta à Brescia et dans les environs (53).

Alessandro Moreto égala et même surpassa ces artistes. Son coloris est plein de charme, et ses tableaux sont peints avec un soin extrême (54).

Vérone, qui a vu et qui voit maintenant plus que jamais fleurir dans son sein des maîtres illustres, compta autrefois avec orgueil au nombre de ses enfants Francesco Bonsignori (55), Francesco Caroto, (56) et Maestro Zeno qui fit, à Rimini, trois tableaux très-soignés dont l'un est à San-Marino (57).

Mais celui qui, plus que tous les autres, s'est approché de la nature, est le Moro de Vérone, autrement appelé Francesco Turbido (58). On voit de lui aujourd'hui à Venise, chez Monsignor de' Martini, le portrait d'un gentilhomme de Cà Badovaro, sous la figure d'un pasteur qui paraît vivant et qui peut lutter sans désavantage contre les meilleurs ouvrages que l'on rencontrait alors dans ce pays. Vint ensuite Battista d'Angelo, gendre et élève de Turbido. La grâce de son coloris et la correction de son dessin le placent au-dessus plutôt qu'à côté de son maître (59). Mais comme mon intention n'est pas de parler à présent des vivants, il me suffit, ainsi

que je l'ai dit au commencement de cette vie, d'avoir mentionné ici quelques artistes sur lesquels je n'ai pu obtenir des renseignements minutieux. Si je n'ai pu faire beaucoup pour célébrer leur mérite, j'ai voulu du moins leur payer mon tribut, si faible qu'il soit.

Dans la biographie de Scarpaccia et des autres maîtres vénitiens et lombards, que l'on vient de lire, Vasari a commis bon nombre d'omissions et d'erreurs. Déjà nous avons dit que nous essaierions de réparer ses omissions dans l'histoire de l'école vénitienne, que nous placerons à la suite de la vie du Titien. Quant à ses erreurs, la forme de nos commentaires se prête mal à leur rectification, et nous avons dû les relever, dès à présent, dans des notes détachées. A la franchise avec laquelle nous les signalons, on verra que, si parfois nous nous plaisons à mettre en saillie les qualités de notre auteur, nous regardons aussi comme un devoir de ne jamais dissimuler ses fautes.

NOTES.

(1) Voyez le commentaire de Jacopo Giovanni et Gentile Bellini, p. 157 de ce volume.

(2) Aldigieri est nommé Alticherio et Altichieri par divers auteurs, tels que le Pozzo et le Biondo.

(3) Jacopo Davanzo est plus connu sous le nom de Jacopo Avanzi. Voyez la note 16.

(4) Voyez la note 17.

(5) Voyez la note 22.

(6) Voyez la note 25.

(7) Voyez la note 29.

(8) Voyez la note 34.

(9) Au lieu de Marco Basarini, lisez Marco Basaïti, et voyez la note 36.

(10) Au lieu de Bassiti, lisez Basaïti, et voyez la note 38.

(11) Vittor Bellino est nommé Vittor Belliniano par Ridolfi, Boschini et Lanzi.

(12) Voyez le premier volume de notre traduction, pages 414 et 415.

(13) Stefano de Vérone, autrement Stefano de Zevio, florissait vers l'an 1400. Le commandeur del Pozzo le fait travailler jusqu'en 1463, mais cette assertion n'est pas fondée. Le Pozzo a probablement confondu Stefano avec son fils Vincenzio di Stefano, le premier maître de Liberale.

(14) L'église de Santa-Consolata a changé son nom pour celui de Santa-Maria-Consolatrice.

(15) Aldigieri de Zevio ou Altichero, ou encore Altichieri, vivait en 1382. Le commandeur del Pozzo, dans ses *Vite de' pittori veronesi*, et le Biondo, dans son *Italia illustrata*, parlent de cet artiste qui peignit divers sujets de l'histoire de saint Jacques dans l'ancienne église de San-Giorgio, bâtie à Padoue vers l'an 1377.

(16) Jacopo Avanzi nous a été désigné tout à l'heure par Vasari sous le nom de Jacopo Davanzo. Il est inutile de rapporter ici ce que nous avons déjà dit sur cet artiste dans le commentaire de Francesco Francia de Bologne, page 333 de ce volume. L'Avanzi travaillait encore l'an 1377.

(17) Lanzi et Brandolese pensent que Sebeto n'est autre que Stefano de Vérone ou de Zevio.

(18) Voyez la vie de Niccolò d'Arezzo, page 14 du volume précédent.

(19) Voyez la vie de Niccolò, page 14 du volume précédent, et le commentaire de Francesco Francia, page 333 de ce volume.

(20) Jacobello de Flore signait souvent ses ouvrages *Jacometto de for*. Mais il faut, dit Lanzi, se garder de le confondre avec Jacometto de Venise, peintre et miniaturiste du même siècle, qui est également célèbre, et que Morelli, dans sa *Notizia*, cite plusieurs fois pour ses petits tableaux de cabinet, ses portraits et ses miniatures; Jacobello de Flore peignit pendant les premières décades du quinzième siècle. Son dernier tableau porte la date de 1436. Le couronnement de la Vierge, dont il orna la cathédrale de Ceneda, est de l'an 1432, si l'on ajoute foi à la biographie des évêques de Ceneda, où l'on trouve que cet ouvrage est fait *ab eximio illius temporis pictore Jacobello de Flore*, par l'ordre et la munificence de l'évêque Ant. Correr.

Francesco, père de Jacobello, fut un homme de talent; Lanzi le place parmi les coryphées de la peinture. On voit le tombeau de ce Francesco à l'église de S.-Giovanni-e-Paolo, avec sa statue et une épitaphe en vers latins.

(21) « Cet artiste a été mal nommé par Vasari dans la vie de Scarpaccia et dans celle des Bellini, puis par Orlanti et par Guarienti dans trois articles de l'Abecedario. L'un de ces articles, fait d'après Vasari, par Orlandi, désigne ce peintre sous le nom de Girolamo Mazzoni ou Morzoni; dans deux autres il est nommé Giacomo Marzone et Girolamo Marzone par le Guarienti, écrivain plus habile à enraciner les préjugés, à l'égard des peintres anciens, qu'à les corriger. Le véritable nom de celui dont nous parlons se trouve écrit dans un tableau d'autel qui est encore à Venise, ou plutôt dans l'île Sainte-Hélène, où, avec l'Assomption de la Vierge, il représente la sainte titulaire accompagnée de saint Jean-Baptiste, de saint Benoît et d'une sainte martyre, avec cette inscription : *Giacomo Morazone à laura questo lauorier*, *an. D. ni.* MCCCCXXXXI. Le sincère et judicieux Zanetti, persuadé par ce dialecte lombard et par la circonstance que ce Giacomo avait fait une grande quantité de travaux dans diverses villes de Lombardie, comme Vasari le raconte, ne l'a point cru Vénitien, et d'autant moins encore que Morazone, dont il portait le nom, est un lieu de la Lombardie. Il est vrai qu'en ne l'admettant point parmi ses compatriotes, Zanetti ne fait que très-peu de tort à ceux-ci, car ce Giacomo qui, étant à Venise, fut le compétiteur de Jacobello de Flore, n'y fit point preuve d'un grand mérite; du moins dans ce tableau où il n'y a pas un pied qui pose

sur le plan d'une manière conforme aux règles de la perspective, et aucune qualité d'ailleurs ne le distingue beaucoup des peintres du quatorzième siècle. — (Lanzi, traduction de M. A. Dieudé.)

(22) Guariero de Padoue travaillait en 1365. Il est appelé par Baldinucci, Dec. VII, sec. II, c. 80, Guariero et Guarente, puis, dans l'*Abecedario pittorico*, Guarinetto, et enfin par Ridolfi, Guariento. Ce dernier nom lui a été également appliqué par Lanzi. Zanetti accorde de grands éloges aux peintures qu'il a laissées dans le chœur des Eremitani de Padoue.

(23) Giusto, communément appelé de Padoue à cause de sa résidence dans cette ville et du droit de cité qu'il y avait obtenu, était Florentin, et appartenait à la famille des Menabuoi. Il mourut l'an 1397. Morelli, dans sa *Notizia*, raconte qu'on lisait autrefois sur la porte de San-Giovanni-Battista, église dans laquelle Giusto représenta les mystères de l'Apocalypse : *Opus Joannis et Antonii de Padua*. Lanzi présume que ce Giovanni et cet Antonio furent des aides de Giusto, et il ajoute qu'ils peignirent peut-être la totalité du temple.

(24) Baruffaldi croit que Stefano de Ferrare vécut jusqu'à l'année 1500. Voyez ce que dit Vasari sur cet artiste dans la vie du Mantegna.

(25) Vincenzio de Brescia, dont le nom patronymique est Foppa, était un des meilleurs maîtres de son temps, comme on en trouve la preuve dans Ambrogio Calepino qui, après avoir mis le Montagna au-dessus de tous les autres peintres, ajoute : « Huic accedunt Jo. Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus, et Vincentius Brixianus, excellentissimo ingenio homines, ut qui cum omni antiquitate de pictura possint contendere. »

Sur le tombeau de Vincenzio, qui est placé dans le premier cloître de San-Barnaba, à Brescia, on lit cette inscription : « Excellentiss. « ac eximii pictoris Vincentii de Foppis. ci. Br. 1492. » (Zamb., p. 32.)

(26) Le Guarienti se trompe lorsqu'il fait naître Girolamo Campagnuola dans la Marche Trévisane. Girolamo était de Padoue, comme le rapporte Vasari. Il mourut vers la fin du quinzième siècle.

(27) Giulio, fils de Girolamo Campagnuola, florissait vers l'an 1500. Tiraboschi, dans sa *Storia della litteratura italiana*, en parle comme d'un homme également bien partagé en savoir et en

génie; comme Vasari, il dit qu'il était peintre et graveur, et de plus il ajoute qu'il connaissait à fond plusieurs langues étrangères.

(28) Lanzi nous semble confondre bien à tort ce Niccolò Moreto avec un Girolamo Mireti dont il est fait mention dans les statuts des peintres, aux dates de 1423 et 1441.

(29) Quelques auteurs veulent à toute force faire naître Vittore Scarpaccia à Capo-d'Istria, bien qu'on lise au bas de l'un de ses tableaux, à San-Zaccaria de Venise : *Victor Chapatius Venetus pinxit* 1516, et sur un autre, à San-Francesco de Pirano : *Victoris Charpatii Veneti opus* 1519.

(30) Les tableaux de Scarpaccia, dans l'oratoire de Sant'-Orsola, sont au nombre de huit. Ils sont d'une telle beauté, qu'on les attribue quelquefois au Giorgione; malheureusement ils ont été restaurés d'une horrible façon l'an 1613. Ils avaient été peints en 1494 et en 1495.

(31) Cette Histoire des martyrs fut peinte l'an 1515; elle a été gravée sur bois en plusieurs morceaux.

(32) Vasari ne parle pas d'un certain Benedetto que Lanzi croit avoir été le fils ou le neveu de Scarpaccia. Ce Benedetto laissa à la Ritonda de Capo-d'Istria un Couronnement de la Vierge avec l'inscription suivante : *Benetto Carpattino Veneto pingeva* 1537, et chez les Observantins, le tableau du nom de Jésus avec les mêmes mots, mais avec la date de 1541.— Voir Lanzi, *Storia pittorica.*

(33) Vincenzio Catena mourut en 1530. Voir Zanetti, *Della pittura veneziana, e delle opere pubbliche de' veneziani maestri.* — La réputation de Vincenzio Catena, dit Lanzi, fut si grande pendant sa vie, que, dans une lettre écrite de Rome le 11 avril 1520, par Marcantonio Michel à Antonio di Marsilio à Venise, peu de jours après la mort de Raphaël et dans un temps où Buonarroti était fort malade, on recommande à Catena d'être en garde contre la maladie, parce qu'elle semble s'attacher aux grands peintres. — Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 212.

(34) Le véritable nom du Conegliano est Giambattista Cima. Ses tableaux sont très-nombreux; le plus beau est sans contredit celui qui orne la cathédrale de Parme. G. Cima mourut vers l'an 1520. Le Ridolfi a écrit sa vie, ou plutôt a donné la liste de ses ouvrages.

(35) Ce tableau ne renferme pas un saint Benoît, mais un saint

Augustin, comme le dit Boschini, p. 424 de la dernière édition de ses *Pitture di Venezia*.

(36) Marco Basaïti et non Basarini vivait en 1520. Il fut le rival de Gian Bellini. Sur son tableau de l'église de San-Giobbe, on lit la date de 1410.

(37) Giannetto ou Giovannetto Cordegliaghi est appelé à Venise le Cordella, sans doute par abréviation. De toutes ses productions il ne reste que le beau portrait du cardinal Bessarione, qui est dans l'oratoire de la Carità, à Venise. Il florissait en 1517.

(38) Marco Bassiti n'est autre que Marco Basaïti que Vasari nous a présenté tout à l'heure sous le nom de Marco Basarini. Voyez la note 36.

(39) Cette peinture est un des plus beaux morceaux de l'époque. Elle a été répétée sur bois dans la galerie impériale de Vienne, et gravée à l'eau forte par David Teniers.

(40) De tous les Vivarini qui inondèrent Venise de leurs tableaux, Bartolommeo est le plus célèbre. Il obtint un grand succès du temps des Bellini, et fut un des premiers qui mirent en usage à Venise la peinture à l'huile. Lorsqu'il ne signait pas ses ouvrages, il y peignait un chardonneret (*vivarino*), par allusion à son nom de famille.

(41) Le Christ ressuscité que l'on conserve à San-Giovanni de Bragora, et au bas duquel Boschini lut le millésime de 1498 aujourd'hui effacé, n'est pas, comme le croit Lanzi, la dernière peinture dont Bartolommeo ait indiqué l'année, car on trouve sur le tableau de San-Luigi la date de 1522.

(42) Giovanni Mansueti fut élève de Scarpaccia. Le Ridolfi, p. 33 de ses *Maraviglie dell' arte*, fait mention de quelques-uns de ses ouvrages.

(43) Vittore Bellini, que le Boschini appelle Vittore Belliniano, travaillait en 1526, comme l'atteste la date que l'on trouve sur son tableau de l'oratoire de San-Marco.

(44) Bartolommeo ne se distingua pas seulement comme peintre, mais encore comme graveur. Vasari ne parle point de son frère Benedetto, qui cependant a droit de n'être pas oublié dans une histoire de l'art. On sait qu'ils vivaient et travaillaient tous les deux à Vicence vers l'an 1500, bien que Vasari affirme que Bartolommeo ait toujours habité Venise.

(45) Benedetto Diana, dont le style se rapproche beaucoup de celui du Giorgione, peignit, en concurrence avec les Bellini, le tableau de la Limosina qui orne l'oratoire de la confrérie de San-Giovanni.

(46) Giovanni Buonconsigli, surnommé le maréchal (il marescalco), était de Vicence. Vasari et Ridolfi ne font mention que des tableaux qu'il peignit à Venise, et qui aujourd'hui sont détruits ou en mauvais état. Ceux qu'il a laissés dans sa ville natale sont bien conservés et méritent l'attention des connaisseurs. Nous citerons entre autres la Madone de l'oratoire des Turchini, que l'on serait tenté de prendre pour un Raphaël. Les deux tableaux de lui que l'on voit dans la cathédrale de Montagnano sont, dit-on, de 1511 et de 1514; mais ces dates sont peu authentiques. Sa célèbre composition de San-Cosimo-della-Giudecca offre cette inscription: *Joannes Bonconsilius Marescalcus de Vincentia*, 1497.

(47) Dans l'édition du Torrentino, Vasari dit que Simone Bianco, Florentin, se fixa à Venise où il fit quelques bustes de marbre qu'il envoya en France par l'entremise de marchands vénitiens.

(48) Dans un manuscrit qui traite des antiquités de Reggio, on lit que Bartolommeo eut un neveu nommé Prospero Clemento qui se distingua dans l'art de la sculpture.

(49) Agostino Busto, encore appelé Bambaja, Bambara ou Zarabaja, se rendit célèbre par le mausolée de Gaston de Foix qu'il sculpta dans l'église de Santa-Marta de Milan. Partie de ce tombeau est maintenant dans la galerie Ambrosiana, et partie dans le palais Arconati. On en voit aussi quelques fragments dans l'Académie des beaux-arts de Brera et dans la riche collection de Giuseppe Rossi. Le Bambaja est encore auteur du fameux tombeau des Biraghi qui fut terminé l'an 1522 à San-Francesco de Milan.

(50) On croit qu'au lieu de Jacopo Davanzo il faut lire Jacopo da Terzo.

(51) Gaspardo et Girolamo Misceroni que l'*Alfabeto Pittorico* appelle Misuroni, ont gravé pour le grand-duc de Toscane une urne de lapis-lazuli qui est fort renommée.

(52) Vincenzio Verchio ou Civerchio, comme le nomme Ridolfi, était de Crema et non de Brescia. Il résida longtemps à Milan où il forma d'excellents élèves. Il vivait l'an 1535, si l'on ajoute foi au *Zibaldone cremasco* de Ronna.

(53) Girolamo Romanino, élève de Stefano Rizzi, fut un peintre d'un talent très-remarquable. Ses peintures de Santa-Giustiana à Padoue, de San-Giorgio à Vérone et de Santa-Maria-in-Calcara à Brescia, sont fort estimées des connaisseurs. Il mourut très-âgé vers l'an 1568. — Voyez Ridolfi, part. I, p. 252.

(54) Alessandro Moreto, dont le véritable nom est Bonvicini, suivit d'abord les traces du Titien, mais il ne tarda pas à se passionner pour Raphaël, et il créa un style nouveau qui a souvent attiré les amateurs à Brescia. Il eut un grand talent pour les portraits, et forma dans cet art Giambattista Moroni. Il vivait encore en 1547.

(55) Francesco Bonsignori de Vérone naquit l'an 1455. Il fit de nombreux travaux pour François II, marquis de Mantoue. On trouvera sa vie dans l'un des prochains volumes.

(56) Vasari, à la fin de la biographie de Liberale, nous parlera de Francesco Caroto et de son frère Giovanni. Francesco, né en 1470, mourut l'an 1546. Voyez les *Vite de' pittori veronesi* de Pozzo.

(57) Donato Zeno, dit Maestro Zeno, est aujourd'hui tout à fait inconnu; ses ouvrages n'existent plus.

(58) On trouvera des détails sur Francesco Turbido, élève de Giorgione, dans la biographie de Liberale de Vérone.

(59) Battista d'Angelo imita le Turbido, mais lui est bien inférieur.

JACOPO, DIT L'INDACO,

PEINTRE.

Jacopo, dit l'Indaco, élève de Domenico Ghirlandaio, travailla à Rome avec le Pinturicchio, et fut un assez bon maître dans son temps. Ses ouvrages, quoique peu nombreux, méritent des éloges. S'il ne se montra pas très-fécond, la raison en est simple : grand ami des plaisirs, il ne pensait guère aux choses sérieuses, et ne se renfermait dans son atelier que lorsqu'il ne pouvait pas faire autrement. Il disait qu'il fallait n'être point chrétien pour se refuser les joies de ce monde. Le grand Michel-Ange l'avait admis dans son intimité, et même le recherchait, quand il voulait se délasser de ses dures fatigues de corps et d'esprit.

Jacopo travailla longtemps à Rome, ou, pour mieux dire, demeura longtemps à Rome et y travailla fort peu. Il y décora la première chapelle que l'on trouve à droite, en entrant dans l'église de Sant'-Agostino. Sur la voûte, il représenta les Apôtres recevant le Saint-Esprit, et sur les parois, le Christ enlevant Pierre et André à leurs filets, et

le Repas de Simon et de Madeleine. Cette dernière composition renferme un plancher en bois parfaitement rendu. Dans la même chapelle, il peignit à l'huile, avec un soin remarquable, un tableau où l'on voit le Christ mort. Dans l'église de la Trinità de Rome, il laissa un Couronnement de la Vierge.

Mais que pouvons-nous ou devons-nous écrire de plus sur le compte de notre Indaco? Autant il aimait le caquetage, autant il détestait le travail. Nous l'avons dit plus haut, Michel-Ange s'amusait de ses hableries et de ses charges, et presque toujours aussi lui faisait partager ses repas. Il est rare, cependant, que les amis de ce genre ne finissent pas par vous importuner de leurs intempestifs et indiscrets bavardages; car on ne saurait donner un autre nom à leurs paroles qui, pour la plupart du temps, n'ont ni rime, ni raison. Ainsi Michel-Ange, ennuyé un jour du babil étourdissant de son commensal, l'envoya acheter des figues, pour se débarrasser de lui, et lui ferma la porte sur les talons, bien résolu à ne pas lui ouvrir. De retour du marché, l'Indaco s'aperçut, après avoir frappé en vain à la porte, que Michel-Ange lui refusait l'entrée. Furieux de cette insulte, il pétrit les figues et les feuilles qui leur servaient d'enveloppe, et les plaqua sur la serrure. Pendant plusieurs mois, il ne voulut pas adresser un mot à Michel-Ange; néanmoins, à la fin, il se rapatria avec lui, et devint, plus que jamais, son intime.

Il mourut à Rome, à l'âge de soixante-huit ans.

Jacopo eut un frère plus jeune que lui, appelé

Francesco, et également surnommé ensuite l'Indaco. C'était un peintre d'un mérite éminent. Malheureusement, de même que Jacopo, il portait une haine profonde à l'étude et un vif amour au bavardage, et de plus, il ne cessait de médire de tous ses rivaux et de leurs ouvrages. Après avoir peint quelques tableaux, et modelé en terre quelques figures à Montepulciano, il fit, à Arezzo, pour la salle de la confrérie de la Nunziata, une Annonciation (1), et un Père éternel environné d'une foule de petits anges. Lorsque le duc Alexandre alla pour la première fois à Arezzo, Francesco éleva, devant la porte du palais de' Signori, un magnifique arc de triomphe orné d'une multitude de figures en relief. A la même occasion, il composa, en concurrence avec d'autres peintres, les décors d'une comédie, qui lui valurent beaucoup d'éloges.

Il se rendit ensuite à Rome, au moment où l'on attendait l'empereur Charles-Quint. Il y laissa plusieurs figures en terre, et une fresque représentant les armes du peuple romain. Ce dernier morceau décore le Capitole, et est fort admiré. Mais le chef-d'œuvre de Francesco est, sans contredit, le cabinet en stuc qu'il exécuta dans le palais Médicis, à Rome, pour la duchesse Marguerite d'Autriche. On ne saurait imaginer rien de plus riche, de plus beau et de plus parfait. Je ne crois pas qu'il soit possible de faire en argent ce que Francesco fit là en stuc. Il n'y a donc pas à douter que, s'il eût aimé le travail et exercé son génie, il serait allé loin. Il était très-bon dessinateur, mais il restait bien en arrière

de son frère Jacopo, comme on peut en juger dans notre recueil (2).

Pas un historien des diverses écoles italiennes étranger à Florence, qui n'ait reproché à Vasari d'avoir fait l'apothéose de tous les artistes florentins. Parmi les nombreuses attaques que la franchise de maître Giorgio a dû nécessairement susciter contre lui, il n'en est pas une qui ait été plus souvent répétée que celle-ci, et qui, en même temps, se trouve moins fondée. Nous nous sommes abstenus de relever les fréquents passages de ce livre qui auraient pu démontrer victorieusement l'injustice et l'absurdité de cette accusation, car nous savions que la biographie que l'on vient de lire était, à elle seule, plus que suffisante pour remplir cet office. De qui, en effet, Vasari se constituerait-il le bénévole panégyriste, si, dans son équité, il n'épargne pas même l'Indaco, l'ami de Michel-Ange, l'ami de l'homme que lui, Vasari, vénère presque à l'égal d'un dieu. Pour témoigner de son impartialité, aurons-nous besoin de rappeler les imprécations dont il accable Andrea dal Castagno, et le blâme qu'il déverse sans pitié sur les Giovanni da Ponte, les Agnolo Gaddi, les Filarete, les Simone, les Cosimo Rosselli, les Torrigiano, les Raffaellino del Garbo, les Baccio Bandinelli, et tant d'autres peintres, sculpteurs et architectes, ses compatriotes? Mais

laissons au clairvoyant Lanzi le soin de révéler le secret des attaques envenimées auxquelles notre auteur est incessamment en butte. « On a donné, « dit ce consciencieux écrivain, on a donné un sens « défavorable aux expressions les plus innocentes « de Vasari, et l'on a voulu faire croire que, ne « s'occupant qu'à exalter les Florentins, il avait né- « gligé tous les autres Italiens; comme si, pour « rendre une égale justice à ceux-ci, il n'eût pas « voyagé et entrepris les recherches les plus ardues. « Cependant les commentateurs de toutes les écoles « ont fait envers lui ce que les commentateurs de « Virgile ont fait envers Servius. Tous en disent du « mal, et tous en profitent. Si l'on supprimait de « leurs écrits ce que le Vasari a recueilli sur les an- « ciens peintres des écoles vénitienne, bolonaise et « lombarde, combien leur histoire ne serait-elle « pas défectueuse? Il nous semble donc que l'on doit « savoir gré au Vasari de tout ce qu'il a dit, et se « contenter de regretter tout ce qu'il n'a pas dit. »

NOTES.

(1) Cette Annonciation de Francesco a disparu ainsi que presque toutes les peintures qu'il fit à Arezzo et à Florence.

(2) Jacopo fut appelé à Rome avec Agnolo di Donnino, Sandro Botticello, le Bugiardini, le Granacci et Aristotile da San-Gallo par Michel-Ange Buonarroti, lorsque celui-ci voulut apprendre le mécanisme de la peinture à fresque.



LUCA SIGNORELLI.

LUCA SIGNORELLI,

PEINTRE.

Luca Signorelli (1), duquel, suivant l'ordre des temps, nous devons nous occuper à présent, vit son nom et ses ouvrages aussi célèbres en Italie que le furent jamais ceux de tout autre peintre (2); et il mérita sa glorieuse renommée, car il fut l'un des premiers à dessiner les figures avec cette véritable intelligence de l'anatomie, qui les fait paraître vivantes.

Disciple de Pietro della Francesca, il s'efforça dans sa jeunesse, non-seulement de l'égaler, mais encore de le surpasser. Durant tout son séjour à Arezzo, chez son oncle Lazzaro Vasari, dont nous avons parlé ailleurs (3), il travailla avec Pietro et parvint à saisir sa manière, de telle sorte qu'il était difficile d'apercevoir quelque différence entre ses productions et celles de ce maître.

Luca exécuta ses premières peintures à San-Lorenzo d'Arezzo, où, l'an 1472, il orna de fresques la chapelle de Santa-Barbara (4). Il peignit ensuite à l'huile la bannière de la confrérie de Santa-Cate-

rina et celle de la Trinità, que l'on serait tenté d'attribuer au pinceau de Pietro della Francesca (5). A Sant'-Agostino, il laissa deux anges à fresque dans la chapelle del Sagramento (6), et le tableau de saint Nicolas de Tolentino, qu'il accompagna de divers sujets traités en petite proportion, et remarquables par la beauté du dessin et de l'invention (7). A San-Francesco, il fit pour Messer Francesco, docteur ès-lois, dans la chapelle degli Accolti, un tableau où il introduisit le portrait de Messer Francesco lui-même et ceux de plusieurs femmes de sa famille (8). Cette composition renferme un admirable saint Michel couvert d'une armure éclatante et pesant les âmes dans une paire de balances. On voit ensuite un démon entièrement nu, auquel est attaché un lézard qui lui lèche le sang d'une blessure. Enfin, viennent la Vierge et l'Enfant Jésus, saint Étienne, saint Laurent, sainte Catherine et deux anges, dont l'un joue du luth et l'autre du rebec (9). Ces dernières figures sont couvertes de draperies et d'ornements merveilleux, mais elles sont loin de pouvoir être comparées aux figurines du gradin (10).

Signorelli exécuta de nombreux travaux à Pérouse (11), et, entre autres, dans la cathédrale, pour Messer Jacopo Vannucci de Cortona, un tableau représentant la Vierge, saint Onuphre, saint Herculan, saint Jean-Baptiste, saint Étienne et un ange qui accorde un luth (12). A Volterre, il peignit à fresque, dans l'église de San-Francesco, sur l'autel d'une confrérie, une Circoncision que l'on

admire beaucoup, bien que l'Enfant Jésus, ayant souffert de l'humidité, ait été remplacé par un autre moins beau, dû au pinceau du Sodoma; ce qui prouve que souvent il vaut mieux laisser les œuvres des maîtres à moitié gâtées, que de les faire retoucher par des peintres moins habiles. L'église de Sant'-Agostino, de la même ville, doit à notre artiste un tableau en détrempe et un gradin avec plusieurs sujets tirés de la Passion du Christ. A Monte-a-Santa-Maria, il laissa un Christ mort; à San-Francesco de Città-di-Castello, une Nativité du Christ, et, à San-Domenico, un saint Sébastien; à Santa-Margherita de Cortona, un autre Christ mort (13), et, dans l'église del Gesù de la même ville, trois tableaux, dont l'un, placé sur le maître-autel, représente le Sauveur communiant avec les apôtres et Judas mettant l'hostie dans son escarcelle (14). Dans la chapelle del Sagramento de l'église paroissiale, il peignit à fresque quelques prophètes grands comme nature, et autour du tabernacle plusieurs anges qui ouvrent un pavillon. Les côtés sont occupés par un saint Jérôme et un saint Thomas d'Aquin. Sur le maître-autel de la même église il fit une magnifique Assomption, et il dessina les peintures de l'œil-de-bœuf principal qui furent exécutées par Stagio Sassoli d'Arezzo. A Castiglione, il représenta au-dessus de la chapelle del Sagramento un Christ mort avec les Maries, et, à San-Francesco de Lucignano, il décora les volets d'une armoire où l'on conserve un arbre de corail surmonté d'une croix. Dans la chapelle de San-Cristofano, à Sant'-

Agostino de Sienne (15), il entoura de saints un saint Christophe en relief.

De Sienne étant allé à Florence pour connaître les œuvres des anciens maîtres et de ceux qui vivaient alors, Luca Signorelli donna à Laurent de Médicis quelques figures nues de divinités païennes peintes sur toile, et une Madone accompagnée de deux petits prophètes que l'on voit aujourd'hui dans la villa Castello du duc Cosme. Il peignit encore une Vierge dans un médaillon pour la salle des capitaines guelfes. A Chiusuri, couvent principal des moines de Monte-Oliveto, il figura sur l'un des côtés du cloître onze épisodes de la vie de saint Benoît. De Cortona il envoya un grand nombre de ses ouvrages à Montepulciano et en divers endroits de Valdichiana: ainsi le tableau du maître-autel de l'église paroissiale de Foiano est de sa main. Il acheva ensuite dans la cathédrale d'Orvieto la chapelle commencée autrefois par Fra Giovanni de Fiesole. Il y traita avec une richesse et une bizarrerie d'invention extraordinaires l'Histoire de la fin du monde. Les miracles de l'Antechrist et les démons qui se débattent au milieu des ruines et des flammes sont rendus avec une énergie qui prouve que Signorelli s'était profondément pénétré de l'horreur qui doit marquer ce dernier et terrible jour. Il aborda dans cette composition les nus et les raccourcis d'une manière si heureuse, que tous les artistes qui lui ont succédé ont triomphé facilement de ces difficultés. Aussi je ne suis point étonné que Michel-Ange ait toujours vivement admiré ce morceau dont il imita

même quelques parties dans son Jugement de la chapelle Sixtine, comme chacun peut s'en convaincre. Signorelli introduisit dans cette vaste page son propre portrait et ceux de ses amis Niccolò, Paolo et Vitellozzo Vitelli, Giovan-Paolo et Orazio Baglioni, et de plusieurs autres dont les noms sont inconnus (16).

A Santa-Maria-di-Loreto, il peignit à fresque dans la sacristie les quatre Évangélistes, les quatre Docteurs et d'autres saints qui sont très-beaux. Il fut libéralement récompensé de ce travail par le pape Sixte (17).

Luca Signorelli avait un fils qu'il aimait beaucoup, et qui fut tué à Cortona. Lorsqu'on lui apporta le corps de ce malheureux jeune homme, il sut assez maîtriser son amère douleur pour le faire dépouiller de ses vêtements et le peindre lui-même sans verser une larme. Il voulait que son art lui conservât au moins le souvenir de l'enfant chéri que la nature lui avait donné et que la fortune ennemie lui avait enlevé.

Quelque temps après, Luca Signorelli fut appelé à Rome par le pape Sixte avec une foule d'autres peintres. Il y conduisit à fin, dans la chapelle Sixtine, deux tableaux que l'on compte parmi les meilleurs. Le premier représente la Promulgation de l'ancienne loi, et le second la Mort de Moïse.

Après avoir travaillé pour la plupart des princes de l'Italie, Signorelli retourna, dans un âge avancé, à Cortona où, sur ses dernières années, il s'occupa encore de peinture, non par besoin, mais parce qu'il

ne pouvait ni ne savait rester oisif. Il fit donc dans sa vieillesse deux tableaux ; l'un pour les religieuses de Santa-Margherita d'Arezzo (18), et l'autre pour la confrérie de San-Girolamo. Partie du prix de ce dernier tableau fut payée par Messer Niccolò Gamurrini, docteur ès-lois, et auditeur de Rote qui y est représenté agenouillé, et recommandé par saint Nicolas à la Vierge, près de laquelle on voit saint Donato, saint Étienne, saint Jérôme nu, David chantant les louanges du Seigneur, et deux prophètes qui s'entretiennent du mystère de la conception, comme semblent l'indiquer les brefs qu'ils tiennent dans leurs mains. Ce tableau fut porté de Cortona à Arezzo sur les épaules des hommes de la confrérie de San-Girolamo, et Signorelli, malgré sa vieillesse, voulut l'accompagner, tant pour le mettre lui-même en place, que pour revoir ses amis et ses parents (19).

Je n'avais encore que huit ans, lorsque ce bon vieillard vint demeurer chez les Vasari. Je me souviens qu'un jour mon maître d'école lui ayant dit que je perdais tout mon temps à tracer des figures, il se retourna vers mon père en lui disant : « Eh bien, « Antonio, puisque Giorgino ne dégénère pas, il faut « lui apprendre le dessin qui d'ailleurs ne peut que « lui être utile, et lui faire honneur comme à tout « homme bien élevé. » Puis il me regarda et me dit : « Travaille, mon petit cousin, travaille. » Je passe sous silence bien des choses que ce bon vieillard pensait de moi ; car je reconnais que je suis loin d'avoir répondu à ses espérances. Il m'attacha lui-même au cou un jaspe pour me préserver de saigne-

ments de nez auxquels j'étais alors sujet et qui étaient si abondants qu'ils me privaient parfois de tout sentiment.

Lorsque Signorelli, dont je garderai un éternel souvenir, eut mis en place son tableau, il partit pour Cortona. Il fut escorté, une grande partie de la route, par une foule de citoyens, de parents et d'amis qui désiraient lui donner un éclatant témoignage d'amitié et d'estime.

A cette époque Silvio Passerini, cardinal de Cortona, résolut d'orner de peintures un palais qu'il avait fait construire à une demi-lieue des murs de la ville, par Benedetto Caporali, peintre pérugin qui, peu de temps auparavant, avait commenté Vitruve (20). Benedetto couvrit de fresques tout ce palais, avec l'aide de Tommaso (21) et de plusieurs autres élèves parmi lesquels nous citerons Masso Papacello de Cortona, qui était son disciple aussi bien que celui de Jules Romain, comme nous le dirons ailleurs. Le cardinal ayant voulu aussi avoir quelque chose de la main de Signorelli, celui-ci commença un Baptême du Christ à fresque sur la façade de l'autel de la chapelle du palais; mais la mort, qui vint le frapper à l'âge de quatre-vingt-deux ans, l'empêcha d'achever cet ouvrage.

Luca Signorelli se distingua par la pureté de ses mœurs, sa sincérité, sa loyauté, sa douceur, sa bienveillance et sa générosité. Jamais il ne refusa ses services à ceux qui les réclamèrent. Il mettait une extrême complaisance à initier ses élèves aux secrets de son art (22). Il vécut splendidement en seigneur

et en gentilhomme, plutôt qu'en peintre. Grâce à ses nombreuses qualités, il fut toujours vénéré par ses concitoyens et par les étrangers. Il mourut l'an 1521.

Luca, par la profonde intelligence du dessin et de l'anatomie, et par la grâce et la judicieuse entente de ses compositions, ayant ouvert la voie de la perfection à la plupart des peintres dont nous allons nous occuper, terminera dignement cette seconde partie de notre livre.

Nous voici enfin arrivés sur le seuil de l'époque la plus glorieuse de l'art italien ; mais, avant de le franchir, arrêtons-nous pour jeter un regard derrière nous, pour rappeler les noms de ces ouvriers naïfs et tranquilles, de ces artistes fiers et inquiets dont les efforts constants et unanimes ouvrirent une si large voie à l'immortelle phalange que Vasari doit incessamment grouper autour des Léonard de Vinci, des Giorgione, des Bramante, des Cellini, des Marc-Antoine, des Andrea del Sarto, des San-Gallo, des Raphaël, des Michel-Ange.

Cimabue, le premier, comme on l'a vu, manifesta dans son art ce noble sentiment d'individualité, et cet énergique instinct de progrès qui, depuis longtemps déjà, travaillaient l'Italie. Bientôt après, Giotto, d'une main vigoureuse, brisa sans retour les momies byzantines et, d'une voix ferme, promulgua

des principes rénovateurs destinés à s'étendre rapidement de tous côtés, en dépit des entraves qu'essayaient vainement de leur opposer les Ugolino, les Buffalmacco et quelques autres esprits retardataires. Stefano, Taddeo Gaddi et Giottino assurèrent le triomphe de la réforme commencée par Cimabue et Giotto. Ces hommes, trop dédaignés aujourd'hui, contribuèrent efficacement à la régénération de la peinture en lui apportant de nouvelles armes, de nouvelles richesses. Ainsi Stefano lui donna les premières notions des raccourcis et de la perspective, Taddeo Gaddi l'harmonie de la couleur, et Giottino l'intelligence de la nature.

Puis à l'Orcagna, qui sut mettre l'art en harmonie avec son siècle, succéda Paolo Uccello, ce savant intrépide qui se dévoua à la recherche des vérités pressenties par Stefano. Dans le même temps, Masolino da Panicale vulgarisait l'emploi du clair-obscur, et Pietro della Francesca complétait, de la manière la plus heureuse, l'œuvre de Paolo Uccello. Maintenant, ne suffit-il pas de nommer les Masaccio, les Bellini, les Ghirlandaio, les Pollaiuolo, les Mantegna, les Pinturicchio, les Francia de Bologne, les Pérugin et les Signorelli, pour indiquer l'immense développement que la peinture prit sous la direction de ces puissants génies? A chacun de ces noms un progrès bien connu n'est-il pas attaché? L'architecture et la sculpture n'eurent pas moins à se louer des Arnolfo di Lapo, des Niccola de Pise, des Agostino, des Agnolo et des Andrea, que la peinture de ses hardis promoteurs. Quant aux Luca della Robbia, aux

Michelozzo, aux Maiano, aux Verocchio, aux Donatello, aux Ghiberti et aux Brunelleschi, leurs œuvres parlent trop haut pour que nous craignions qu'un injurieux oubli puisse jamais les frapper. Sans plus tarder, laissons-nous donc introduire par Vasari dans le siècle d'or.

NOTES.

(1) Luca naquit l'an 1440. Il était fils d'Egidio di Ventura Signorelli et d'une sœur de Lazzaro Vasari duquel la biographie se trouve dans le volume précédent. — Sa vie a été écrite par le Manni, dans le tom. I de la *Raccolta milanese*.

(2) Raffaello Borghini, l'Ughelli, le Gori, et avant eux Fra Luca dal Borgo-a-San-Sepolcro ont fait l'éloge de Signorelli.

Dans le contrat passé le 5 avril 1499 pour les peintures de la cathédrale d'Orvieto entre Luca, d'une part, les conservateurs de la paix, les intendants de la fabrique Placido Oddi et le comte Carletto di Carbara d'autre part, on lit : « Mag. Lucas de Cortona famosissimus pictor in totâ Italiâ, prout dicitur et ejus experientia apparet in pluribus locis..... fecit multas pulcherrimas figuras in diversis civitatib. et præsertim Senis. »

(3) Voyez la vie de Lazzaro Vasari, tom. II.

(4) La chapelle de Santa-Barbara a été jetée à terre.

(5) Ces bannières ont disparu.

(6) Ces deux anges ont été détruits.

(7) Le tableau de saint Nicolas a été transporté dans le couvent.

(8) Francesco Accolti d'Arezzo, célèbre jurisconsulte, mourut à Sienne, l'an 1488. — Le Papadopoli, *Histor. Gymnasii Patavini*, lib. III, sect. 1, dit que Signorelli fit le portrait d'Accolti, non à San-Francesco, mais à Sant'-Agostino. C'est une erreur qui a été du reste déjà réfutée par le Manni, tom. XII, p. 62 des *Sigilli*.

(9) Ce tableau a été transféré de l'église de San-Francesco dans le grand réfectoire des conventuels.

(10) Ce gradin n'existe plus.

(11) Mariotti parle, dans ses *Lettere Perugine*, p. 274, d'un tableau fait par Luca pour un médecin français, et au bas duquel on lisait cette inscription : Egregium quod cernis opus Mag. Aloysius Physicus ex Gallia et Thomasina ejus uxor devotissima suis sumptibus poni curaverunt. Luca Signorelli da Cortone pictore insigni formas inducente. Anno D. MDXV. — Le gradin de ce tableau passa dans la maison des marquis Odoardi d'Ascoli.

(12) Francesco Morelli, dans ses *Notizie delle pitture di Perugia*, fait mention de ce tableau qui par conséquent devait encore exister l'an 1683. Il était accompagné de cette inscription : Jacobus Vannutius nobilis Cortoniensis, olim Episcopus Perusinus, hoc Deo maximo et divo Onofrio sacellum dedicavit : cui in Archiepiscopum Nicænum assumpto nepos Dionysius successit, et quanta vides impensa ornavit æqua pietas. MCCCCLXXXIV.

(13) Ce tableau renferme l'inscription suivante : Lucas Ægidii Signorelli Cortonensis MDII.

(14) Des deux autres tableaux, l'un représente la Nativité du Christ; le second, la Conception avec quelques anges et six prophètes.

(15) Nous sommes étonnés que Vasari ne fasse point mention des trois magnifiques peintures que Luca exécuta à Sienne, dans le Palais de Pandolfo Petrucci. Le premier de ces tableaux représente la découverte des oreilles d'âne de Midas. Sur le piédestal du trône royal on lit l'inscription suivante que nous copions textuellement :

ΗΑΓΝΙΑ
ΚΑΚΩΝΑΙΤΙΑ

Et un peu au-dessous :

ΜΗΤΕΔΙΚΗΝΔΙΚΑΣΕΙΣΠΡΙΝ
ΑΜΦΟΙΝΜΥΘΟΝΑΚΟΥΣΕΙΣ
INDICTAM AMBOBUS NOLI
DECERNERE CAVSSAM
ΛΟΥΚΑΣ Ο ΚΟΡΙΤΙΟΣΕΠΟΙΕΙ

Le second tableau représente une Bacchanale et renferme cette signature : LUCA D'CORTO. La Mort d'Orphée forme le sujet du troisième tableau sur lequel on lit : LVCAS CORITIVS.

(16) Le jugement dernier d'Orvieto est accompagné de l'inscription suivante :

D. O. M.

Lucæ Signorello Cortonensi et Ipolito Scalzæ Urbevetano hujusce Ecclesiæ restauratoribus, in quo ille supremum pingendo judicium judicia promeruit mirabundæ posteritatis, hic Christum sculpendo emortuum vitam sibi est nactus non morituram, Camerarius fabricæ S. Mariæ grati animi monumentum quamvis serum pos. anno Domini MDCLXVII.

(17) Vasari dit ailleurs que les peintures de la sacristie de Loreto furent commencées par Pietro della Francesca et Domenico de Venise, mais qu'elles furent achevées par Luca Signorelli.

(18) Ce tableau a été fort altéré par de maladroites retouches.

(19) Luca eut un neveu nommé Francesco qui a été oublié par le Vasari, quoiqu'il ait donné des preuves de talent dans une peinture des Saints protecteurs de Cortona, faite en 1520 pour la salle du conseil. Ce Francesco vécut jusqu'en 1560.

(20) Gio.-Battista, et non Benedetto Caporali, fit une traduction de Vitruve qui a été imprimée.

(21) C'est-à-dire Tommaso Bernabei.

(22) Les meilleurs élèves de Luca Signorelli furent Tommaso Bernabei et Turpino Zaccagna. Bernabei imita son maître avec exactitude. On voit encore de lui quelques ouvrages à Santa-Maria-del-Calcinajo. Zaccagna adopta un autre style, et fit en 1537 un tableau fort estimé pour l'église de Sant'-Agata, à Cantalena, près de Cortona.

FIN DU TOME TROISIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME TROISIÈME.

Pages.

Antonello de Messine, peintre. 1

Alesso Baldovinetti, peintre florentin 21

Fra Filippo Lippi, peintre florentin 28

Paolo Romano et Maestro Mino, sculpteurs; Chimenti Camicia, architecte 50

Andrea dal Castagno et Domenico de Venise, peintres. 57

Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello, peintres. 70

Pesello et Francesco Peselli, peintres florentins 82

Benozzo, peintre florentin 87

Francesco di Giorgio, sculpteur et architecte, et Lorenzo Vecchietto, peintre et sculpteur 96

Antonio Rossellino, sculpteur florentin, et Bernardo, son frère. 102

Desiderio da Settignano, sculpteur. 112

Mino da Fiesole, sculpteur 123

Lorenzo Costa, peintre ferrarais. 130

Ercole, peintre ferrarais. 138

Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini, peintres vénitiens. 144

Cosimo Roselli, peintre florentin 160

Le Cecca, ingénieur florentin. 168

Don Bartolommeo, abbé de San-Clemente, miniaturiste et peintre 187
Gherardo, miniaturiste florentin 201
Domenico Ghirlandaio, peintre florentin. 208
Antonio et Piero del Pollaiuolo, peintres et sculpteurs florentins. 230
Sandro Botticello, peintre florentin. 240
Benedetto da Maiano, sculpteur et architecte florentin. . 251
Andrea Verocchio, peintre, sculpteur et architecte florentin. 262
Andrea Mantegna, peintre mantouan 283
Filippo Lippi, peintre florentin 296
Bernardino Pinturicchio, peintre pérugin. 311
Francesco Francia, orfévre et peintre bolonais 323
Pietro Perugino, peintre. 338
Vittore Scarpaccia, et autres peintres vénitiens et lombards 359
Jacopo, dit l'Indaco, peintre. 380
Luca Signorelli, peintre 385

FIN DE LA TABLE.

VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cie, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

VIES
DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

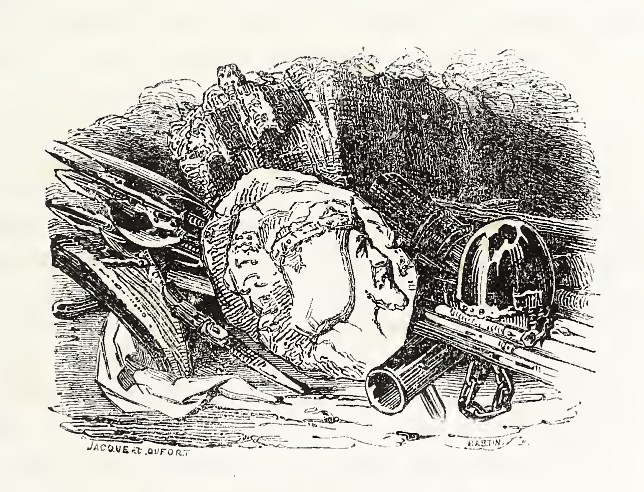
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet

TOME QUATRIÈME



PARIS

JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DES AUGUSTINS, 37

1841

PRÉFACE DES TRADUCTEURS.

Le Vasari n'est pas, comme on a pu le voir déjà, un écrivain bien méthodique. Premier historien des arts en Italie, il n'a pas su ou il n'a pas voulu appuyer son précieux et intéressant travail sur ces bases exactes et rigoureuses par lesquelles seulement un livre prend un caractère élevé d'ordre et de clarté. Inattentif ou rebelle à toute règle et à toute mesure, il respecte peu la chronologie et interrompt souvent comme à plaisir la marche et la succession des écoles. Ce reproche, qu'on peut lui adresser en toute sûreté, ne lui a guère été épargné. Tous les auteurs qui sont venus après lui se sont fait une conscience et un devoir de commencer tout d'abord par l'attaquer vivement à cet égard. Cependant, après tant et tant d'ouvrages dans lesquels on n'a pas dédaigné de s'approprier la substance entière du sien, en se flattant uniquement de l'avoir plus prudemment élaborée, le travail du Vasari n'en est pas moins le seul qui soit resté placé aussi haut par l'utilité et l'opinion. Et tout en blâmant la manière dont son histoire avait été conduite, on a souvent, en Italie, exprimé ce désir inconséquent de la voir continuer jusqu'à nos jours, sur le même plan et par quelque homme imbu du même esprit. C'est qu'il y a probablement deux manières de juger un livre, surtout un livre spécial. La première est de l'apprécier naïvement et absolument, non pas au point de vue de sa contexture et de sa façon, mais au point de vue du parti qu'on en tire, quel qu'il soit, des impressions qu'il fournit, des pensées qu'il suggère, du profit et de l'instruction enfin qu'on y trouve. La

seconde est de l'apprécier avec moins d'abandon et relativement en le comparant à d'autres, et en lui demandant un compte sévère de tout ce qui explique et motive sa forme et sa marche. Dans le premier cas, on applaudira l'auteur parce qu'on aura été charmé et instruit; dans le second, on le blâmera parce qu'on ne l'aura pas été en vertu des règles convenues et des habitudes établies. Les livres parfaits sont ceux qui satisfont à la fois à ces deux besoins, à ces deux attitudes du lecteur; qui répondent par la richesse de leur fonds à son désir d'instruction, qui résistent, par la beauté de leur forme et la rigueur de leur méthode, à son examen et à sa critique. Mais pour le lecteur comme pour l'écrivain l'équilibre est difficile à garder, et les ouvrages universellement approuvés sont bien rares. Ils sont rares à ce point, sur les matières les plus positives et les plus travaillées, qu'on peut les croire impossibles sur quelques-unes qui le sont moins. Le Vasari, dans son temps de chaude production et d'insouciante activité, ne se doutait pas assurément que la chose fût si difficile. Dans son amour-propre et sa jactance florentine, il se félicite parfois d'avoir fait un livre admirable et complet. Ses contemporains, moins exigeants que nous, furent de son avis. Il obtint un succès immense; mais la critique s'éveilla plus tard pour lui. Retourné en tous sens par les commentateurs, il fut naturellement pris souvent en défaut. On ne pourra jamais croire, en France, aux travaux énormes, aux discussions compliquées auxquels l'Italie se livra et se livre encore pour expliquer, rectifier, ordonner et compléter l'œuvre du peintre d'Arezzo. C'est un cercle vicieux dont les écrivains sur l'art ne savent pas sortir, et dans lequel ils tourneront encore long-temps, perdant ainsi leurs veilles et leurs peines à des choses puériles et qu'on embrouille d'ailleurs d'autant plus qu'on s'y acharne. Les questions de dates et de dimensions à un jour et à un pouce près tourmentent encore des hommes sérieux, qui s'épuisent à dresser un inventaire qui ne pourra jamais se terminer, parce que l'art a trop produit en Italie, que ses productions ont été trop disséminées au dehors, et trop confondues et emmêlées dans son propre sein. La liste des

hommes serait déjà trop difficile à rassembler, pour qu'on puisse se promettre de compléter la nomenclature des choses. Les nombreux abécédaires pittoresques, les notices, les guides, les recueils, les descriptions, les catalogues, si souvent remaniés et réimprimés à Bologne, à Florence et à Venise, fourmilleront toujours d'erreurs et de contradictions. Ces erreurs sont d'abord inhérentes en majeure partie à la nature de ces entreprises, et elles s'aggravent encore et se multiplient par les passions et les préventions locales. Il n'existe peut-être pas en Italie un seul guide ni un seul catalogue auquel le voyageur puisse se confier. C'est en avoir assez dit sur cette masse confuse d'annotations et de compilations indigestes et fallacieuses, qui toutes se reportent et s'attachent à l'œuvre du Vasari. Il faut passer à des travaux plus consciencieux qui soient plus utiles et plus méritants. L'Italie en a fourni plusieurs. Notre intention n'est point de les méconnaître ni cependant d'en faire ici la revue. Nous nous contenterons seulement de rappeler le beau livre qui les résume tous, celui du savant et impartial abbé Lanzi. Depuis le Vasari, cet auteur est le seul qui, en Italie, ait élevé pour l'histoire de l'art un monument aussi important. Cet homme instruit et sensé, mieux à même que tout autre, après une longue carrière de recherches et d'examens, de connaître les côtés faibles de son prédécesseur, s'est cependant plu religieusement à consacrer l'estime qu'il professait pour lui, et à déclarer que son livre entre tous lui paraissait précieux et inimitable. C'est dire de reste que Lanzi n'a pas songé à continuer ni à refaire la tâche du Vasari: homme d'un autre siècle, étranger à la pratique de l'art, plus familier des bibliothèques et des collections que des écoles et des ateliers, il a seulement voulu entreprendre, dans les limites qu'il croyait possibles d'atteindre, une utile et lumineuse classification. Il l'a fait avec le plus rare bonheur, avec ce bonheur qui échoit seulement aux hommes de conscience et de travail. Sur un terrain hérissé de difficultés, il ne bronche jamais; modeste quand il ignore, modeste quand il sait, dans tout le cours d'un si grand travail, il peut partout faire autorité. Mais à quelles conditions l'honnête et

savant Lanzi a-t-il pu parvenir à cet ordre dans ses notions, à cette rectitude dans ses assertions, qui lui mériteront à tout jamais d'être consulté par l'Europe artistique, et d'en être cru sur parole? Il n'a obtenu ce résultat qu'en privant son histoire de tout ce qui pouvait en faire le charme, et d'une partie de ce qui pouvait aussi en augmenter l'utilité. Il a dû en écarter toutes choses vagues et incertaines qui ne s'expliquent jamais entièrement, et qui prêtent toujours quelque face aux contestations. Il a dû s'interdire toutes discussions, toutes vues personnelles sur une foule de points importants, qu'il n'est donné à personne de trancher complètement, mais sur lesquels cependant l'opinion d'un homme compétent est toujours opportune et précieuse. Malgré le grand intérêt d'une foule d'anecdotes et de confidences sur le caractère et la vie intime des hommes, malgré le grand prix d'une foule de secrets et de renseignements sur les moyens et les procédés de la production, il a dû volontairement en priver son histoire, parce qu'il aurait, en les admettant, ouvert la porte aux opinions arbitraires et à la critique dont il voulait se garder. Non-seulement partout où Lanzi a douté, mais encore partout où il a pu croire qu'on douterait après lui, il s'est abstenu. Cette marche rigide qui donne à son livre quelque chose de mathématique et de certain, lui donne aussi quelque chose d'étroit et d'insuffisant, qui fait peine à voir à propos d'art. Parce que nos arts ne sont pas gouvernés peut-être par des principes qui puissent s'élever à la solidité et à l'évidence des axiomes de la géométrie, est-ce une raison pour n'en reconnaître aucun? Parce qu'on ne sera jamais unanime dans l'appréciation des choses de l'art, est-ce une raison de compter pour rien l'avis des autres, et de ne pas oser soumettre le sien? Ce calme parfait d'un homme qui a vu tant de chefs-d'œuvres, qui a connu la vie, les joies et les afflictions de tant de grands maîtres, étonne et satisfait d'abord; mais bientôt après il fatigue et contriste. Et si, dans une première impression, l'auteur s'est concilié l'approbation par la haute sagesse de son parti pris, on lui garde rancune plus tard à cause de la grande froideur qui lui a permis de l'adopter. On aime bien l'impartialité, mais on

veut moins d'indifférence. Les gens studieux qui ont lu Lanzi d'un bout à l'autre ne sont pas nombreux. Le besoin qu'on croit en avoir ne paraît pas assez grand pour qu'on s'en trouve souvent le courage. Cette histoire silencieuse et pâle, ce bruit monotone et sans fin de noms étrangers et que rien ne recommande ; cette mortuaire épitaphe, tracée sur le tombeau de l'art italien par la patience monacale qui s'y exerça pendant trente ans, est-ce là en effet une histoire de l'art, et de l'art en Italie? Mieux valent cent fois la turbulence du Vasari, ses étourderies et ses passions; mieux valent cent fois les œuvres vivantes avec leurs défauts, que les œuvres mortes avec leurs perfections. Et d'ailleurs, si ce cri nous échappe en comparant des choses que notre intention n'était pas d'abord de comparer, il faut voir si les défauts du Vasari ne tiennent pas intimement à ses qualités, comme un corps grossier tient souvent à une belle ame. Si le Vasari n'avait point eu un si fort amour pour l'art, serait-il tombé souvent dans ces admirations emphatiques qu'on peut lui reprocher? S'il n'avait pas sucé le lait d'une école savante et forte, se serait-il laissé aller à cet esprit d'exclusion qu'on remarque chez lui quelquefois? S'il n'avait pas été honoré de l'intimité des plus grands hommes, aurait-il épousé leurs querelles et leurs préventions? S'il eût été un moins habile praticien, un moins ingénieux artiste, aurait-il autant appuyé sur les minuties et les détails du métier, sur les caprices et les recherches de l'art? S'il n'eût pas vécu enfin, dans un temps exubérant de conviction, de travail, de mouvement et d'émulation, n'aurait-il pas eu plus de judiciaire, plus de loisir, plus de calme et d'impartialité? Le Vasari, avec ses défauts et par ses défauts, était essentiellement un homme de son temps; aussi peut-il seul aujourd'hui nous le représenter. Et cette part, qu'on ne doit pas décidément lui contester, n'est pas peu de chose. Représenter l'art dans ce temps, dans ce temps qui fut le plus beau, et le représenter comme une chose qu'on a aimée, pratiquée et comprise, c'est un superbe lot! quelques exagérations et quelques erreurs n'y font rien. L'illustre Annibal Caro, ce savant ami des Médicis et des Farnèse, qui vit

ces taches et les reprocha sévèrement au Vasari, n'en reconnut pas moins trois cents ans avant nous l'excellence de son livre, et ne lui en prédit pas moins l'immortalité.

Ce qu'on reproche surtout au Vasari, c'est de ne point avoir divisé son livre en trois sections, la première pour les biographies des architectes, la seconde pour celles des sculpteurs, la troisième pour celles des peintres. S'il l'eût fait, on aurait mieux suivi, dit-on, les progrès de chacun des trois arts en particulier.

On lui reproche encore de ne point avoir subdivisé chacune de ces divisions en autant de livres à part, qu'il y a eu en Italie de différentes écoles, de façon qu'on eût pu mieux comprendre la variété constitutive du goût et des principes de chacune d'elles.

Enfin, on lui reproche de ne point avoir suivi l'ordre chronologique, ce qui empêche de saisir bien la succession des maîtres.

Dans cette marche, il y a du bon et du vrai, et nous le reconnaissons. Mais n'y aurait-il pas eu des inconvénients et des dangers qu'on doit voir avec une bonne foi égale ?

Quand on a demandé la division, en trois corps d'ouvrage, de l'œuvre du Vasari, pour les peintres, les sculpteurs et les architectes, à quel point de vue s'est-on placé ? au point de vue de l'art contemporain, qui s'est assez abdiqué pour trouver moyen de spécialiser et de morceler jusqu'à la plus infime de ses applications. Mais le Vasari était naturellement placé au point de vue de l'art du treizième et du seizième siècle, qui résumait dans une seule et même étreinte toutes les tendances artistiques de l'homme. L'artiste, au temps du Vasari, livré exclusivement à une seule partie de l'art, formait dans la loi de l'ensemble une rare exception. Et encore souvent cette exception provenait-elle de circonstances indépendantes de la volonté et de l'aptitude. A-t-on oublié que les trois arts du dessin n'ont pas toujours suffi à l'activité des grands hommes qui les ont portés le plus loin ? A-t-on oublié que le Giotto et le vieil Orcagna, que le Buonarroti et le Vinci, que le Brunelleschi et le Bramante, le Titien et le Giorgione, après leurs journées laborieuses et fécondes, s'endormaient au sein de la musique et de la poésie ? Dans

quelle case d'un livre ainsi conçu ferez-vous entrer le Giotto, ce premier restaurateur de la peinture, qui construisit et cisela le campanille de Florence, ce gracieux et noble monument, de trois cents pieds de haut, auquel Charles-Quint voulait qu'on fît un étui, trouvant mauvais que le peuple le vît tous les jours, tant il lui semblait beau ? Dans quelle case mettrez-vous Michel-Ange, ce sculpteur qui peignit la Sixtine, ce peintre qui bâtit Saint-Pierre ?

De quelque manière qu'on se détermine, on aura laissé une trop grande part à l'arbitraire et aux objections. On sera obligé de méconnaître la véritable importance des hommes, la véritable relation des choses ; et pour que cette marche soit tolérable, on sera obligé d'embarrasser un récit, qu'on a circonscrit, pour le rendre plus clair et rapide, d'une foule de digressions et de hors-d'œuvres.

Il faut en convenir, ce sont là de grands inconvénients dans ce plan qu'on a si fort blâmé le Vasari de ne pas avoir suivi.

Mais y en a-t-il moins dans la division par écoles? nous ne le croyons pas. Certainement, il est bien vrai que la plus étonnante variété frappe tous les yeux dans la grande unité de l'art italien. Il n'est pas de province, il n'est pas de ville en Italie, qui n'ait eu dans les arts son mode à part, sa forme distincte. Sera-ce une raison pour compter autant d'écoles qu'on peut compter de provinces et de villes, et pour ouvrir à chacune une histoire particulière. On ne sortirait pas de cette tentative : beaucoup d'auteurs ont cherché à le faire, et aucun n'a pu y parvenir. Le judicieux Lanzi y a renoncé pour sa part ; il s'est contenté de distinguer un très petit nombre d'écoles principales, et d'y rapporter tant bien que mal les écoles plus obscures et moins importantes. Il a trouvé dans la Basse-Italie, les écoles de Florence et de Sienne, de Rome et de Naples ; et dans la Haute-Italie, celles de Venise, de Mantoue, de Modène, de Parme, de Milan, de Crémone, de Bologne, de Ferrare et de Gênes. Quoique Lanzi se soit ainsi interdit de pousser les distinctions bien loin, le croit-on rigoureux et solidement fondé dans celles qu'il s'est permises ? Il n'en est rien.

En effet, pourquoi tant d'écoles dans la Lombardie, et si peu en

Toscane? Pise, qui a tant produit, ne différait-elle pas plus, de Florence, sa voisine, que Parme de Modène, que Mantoue de Ferrare? Pourquoi tant d'écoles rivales autour de Milan, et si peu auprès de Venise?

Croit-on que les artistes de Padoue, de Vicence, de Vérone, de Bergame, de la Bresse, de la Marche-Trévisane, du Frioul et de la Dalmatie, suivaient des principes identiquement pareils, et n'affectaient entre eux rien qui les distinguât, même quand ils se réunissaient au sein de Venise leur métropole? Croit-on que les Siciliens entendaient l'art exactement comme l'entendaient les Napolitains? Croit-on que les gens de Messine et de Syracuse peignaient à l'instar des gens des Abruzzes et de la Calabre? Mais Lanzi, qui assurément connut toutes ces différences comme nous, a été sage en ne s'y arrêtant pas. Il est de ces analyses dans lesquelles il convient de savoir se borner, parce qu'à force de creuser le détail on finit par ruiner l'ensemble. Et en dernier résultat, c'est l'ensemble surtout qu'il est précieux de connaître. Ainsi ce n'est pas tant à notre avis parce qu'il n'est guère possible de ne pas se laisser entraîner, tantôt à éliminer quelques écoles réellement remarquables, et tantôt à en admettre quelques-unes d'assez indifférentes, que nous regardons le mode de division adopté par Lanzi, comme rendant un compte incomplet de la marche générale de l'art. Il y a autre chose, suivant nous, qui complique singulièrement la question, et qui y jette, quoi qu'on fasse, un grand trouble; c'est l'incessante influence qu'ont exercée les unes sur les autres les diverses écoles en Italie. Ce sont les perpétuels reviremens de principes, de goût, de formes, et de manières, occasionnés chez toutes par les excursions de tant de maîtres, et par les pèlerinages de tant de disciples, si bien faits pour donner ou recevoir l'influence et les enseignements. Ainsi, par exemple, que devient réellement l'existence de l'école milanaise, quand Milan compte pendant plus de vingt ans, parmi ses artistes les plus occupés, le puissant et dogmatique Léonard de Vinci, l'un des plus grands hommes de Florence? Que devient plus tard l'école napolitaine, quand l'Espagnol Ribera, ce double élève de l'école

romaine par Michel-Ange de Caravage, et de l'école de Valence par Ribalta, impose avec tant de succès et d'empire son goût à Naples? Le Corrége de Parme n'a-t-il pas travaillé à Modène? Jules de Rome n'a-t-il pas travaillé à Mantoue? Il n'y a guère que la distinction entre l'école florentine et l'école vénitienne, vouées chacune à une recherche différente et à une prédilection exclusive et marquée, qui puisse résister à la critique. Cependant, lorsque nous avançons un aperçu aussi nouveau et aussi hardi, et qui heurte autant ce qui est adopté communément, nous ne faisons que soumettre une assertion consciencieuse, découlant de nos études, pour qu'on l'examine et qu'on l'apprécie suivant ce qu'elle vaut. Toujours est-il qu'on accordera quelque poids à ces objections tirées toutes de l'histoire des écoles et de l'examen de leurs œuvres.

Maintenant, nous ne dirons qu'un mot de l'ordre chronologique pur. Il ne nous semble pas praticable. Les annales des artistes ne peuvent pas se conduire comme on conduit celles des rois et des nations, où l'on expose les faits au fur et à mesure qu'ils s'engendrent, en les classant suivant qu'ils se déroulent. A propos d'art, comment s'y prendrait-on? Il serait également impossible d'opérer en rigueur, en prenant pour base la date de la naissance des artistes, parce qu'on le comprend, la véritable vie des artistes date de leurs œuvres. Ce sont leurs œuvres qui révèlent leur existence, et l'on ne peut les mettre en scène que du moment où ils commencent à produire; de façon qu'il arrive souvent qu'un homme est bien avancé en âge avant qu'on ait aucune notion de lui, et que, par la lenteur de sa marche, soit qu'elle ait dépendu de sa propre organisation ou des circonstances, il semble se rattacher à une autre époque que celle qui eût été la sienne, s'il n'eût pas autant tardé à se faire connaître. Ainsi, le Bramante, né dans la première partie du quinzième siècle, appartient exclusivement par ses travaux à l'ensemble du seizième siècle. Cet homme illustre, connu seulement par ses derniers ouvrages, n'a paru avoir une existence historique que de quelques années, et a été en quelque sorte détaché de ses véritables contemporains. Il arrive encore, et ce

que nous disons du Bramante en est une suffisante explication, que l'élève produit souvent avant son maître. Ce qui montre combien de rapports naturels et précieux l'ordre chronologique peut altérer ou briser, si on l'applique en rigueur dans une histoire de l'art.

Toutes ces considérations nous portent à croire qu'il y a une excellence involontaire dans le livre du Vasari ; qu'il a été plus heureux, dans son manque d'ordre, qu'il ne méritait de l'être, et que, pour s'être moins efforcé que d'autres, il a plus justement atteint le but. Dans son paresseux pêle-mêle, l'histoire de l'art italien conserve au moins son unité. Elle marche de front, et tout irrégulière que soit son allure, elle est seulement chez lui vivante, et digne de son objet par les nobles et solides impressions qu'elle en donne.

Cependant, il faut dire que si le Vasari s'est abstenu de toute méthode dans son recueil, il n'a pas été sans songer à y introduire quelques utiles divisions. Il a cru devoir marquer dans l'art italien, depuis sa renaissance, trois phases distinctes.

La première embrassant les travaux de Cimabué, d'Arnolfo di Lapo, de Niccolà et Giovanni Pisans, de Gaddo Gaddi, de Giotto, d'Agostino et d'Agnolo de Sienne, de Buffalmacco, d'Orcagna, de Spinello d'Arezzo, d'Antonio de Venise, etc., etc.

La seconde comprenant ceux de Jacopo della Quercia, de Luca della Robbia, de Paolo Uccello, de Ghiberti, de Masolino da Panicale, de Masaccio, de Brunelleschi, de Donatello, de Pier della Francesca, du Fiesole, de Leone Batista Alberti, de Filippo Lippi, d'Andrea del Castagno, de Giovanni Bellini, de Verrochio, de Mantegna, de Perugino, etc., etc.

La troisième enfin, comprenant ceux du Vinci, du Giorgione, du Corrége, du Bramante, de Baccio, des San-Gallo, de Raphaël, de Sansovino, d'Andrea del Sarto, du Rosso, du Parmesan, de Jules Romain, de Michel-Ange, de Titien, de Peruzzi, de Perino del Vaga, de Polidore de Caravage, etc., etc.

Le Vasari attribue à chacune de ces trois séries d'artistes un mérite propre, une physionomie particulière, et une fonction différente accomplie dans l'art. On pourrait résumer toute la substance

de la critique et de la comparaison auxquelles il se livre fréquemment à leur égard, en disant que les premiers lui semblent avoir été les inventeurs de l'art; les seconds ceux qui l'ont perfectionné; les troisièmes enfin, ceux qui l'ont porté à son dernier terme, à ce point suprême d'où il ne peut plus que décroître.

Cette classification si simple, si naturelle en apparence, la seule que le Vasari se soit permise, nous a semblé long-temps fort judicieuse, et tout-à-fait inattaquable. Cependant, après une plus longue étude de notre auteur, nous avons trouvé beaucoup de vices et de dangers dans un ordre qui nous satisfaisait pleinement d'abord. Ce qui nous a, en dernière analyse, le plus frappés dans nos lectures et nos recherches, et ce qui nous a paru le plus nettement établi, c'est l'homogénéité parfaite et la succession incessante des progrès cherchés et accomplis depuis Cimabué, Giotto, Arnolfo di Lapo, et Jean de Pise, jusqu'à Michel-Ange, Raphaël, le Corrége et le Titien, c'est-à-dire depuis le treizième siècle jusqu'au milieu du seizième. Nous avons bien vu que le grand mouvement imprimé à l'art dans le treizième siècle avait été tempéré par beaucoup d'obstacles et de difficultés, et qu'il n'avait pas eu au commencement toute la rectitude et toute la vitesse qu'il acquit ensuite; mais cependant nous n'admettons pas qu'on puisse y trouver aucune interruption, aucun temps d'arrêt. Depuis Cimabué jusqu'à Michel-Ange, l'art n'a pas eu un moment d'immobilité, comme on l'a souvent prétendu; et dans cette longue chaîne d'hommes forts qui se sont, sans relâche, donné la main et appuyé les uns sur les autres, pour l'agrandir et le développer, l'honneur de ses progrès ne saurait appartenir à personne en propre. Et quand le Vasari assigne exclusivement à quelques-uns ce caractère particulier d'avoir déterminé les progrès, il se trompe manifestement, et rien n'est plus arbitraire que le choix qu'il en fait.

Ainsi, comme on le voit, la seule tentative que le Vasari ait cru devoir faire, pour introduire un certain ordre dans son ouvrage, ne lui a guère réussi, suivant nous. Son erreur est provenue d'avoir cru avec le préjugé général qu'il n'existait pas en Italie d'architectes, de

sculpteurs ni de peintres, avant le treizième siècle. Supposant alors que les premiers qui avaient été signalés avaient positivement inventé leurs arts, il imagina qu'il dut se passer un assez long temps où l'on ne fit aucun progrès, et où les choses restèrent complètement dans un premier état. Ce manque de judiciaire est capital, et vraiment on ne voit pas comment le Vasari a pu y tomber. De Cimabué à Giotto, son élève, la distance est énorme déjà, et les progrès sont incompréhensibles. Ce beau mouvement de la renaissance des arts en Italie, qui, suivant nous, remonte au moins au treizième siècle, nous semble avoir été peu compris et assez mal étudié; car, quand on nous parle de la renaissance du seizième siècle, nous ne savons pas trop ce qu'on veut nous dire, et nous sommes d'avis qu'on commet un grave abus dans les termes. L'art renaissait dans les temps de Cimabué, de Giotto, et des vieux maîtres pisans, siennois et vénitiens. Il renaissait, c'est-à-dire qu'il avait déjà formulé toutes les données par lesquelles il devait s'accroître et se fortifier. Que cette date posée par nous s'accommode plus ou moins bien avec les classifications reçues dans les différents systèmes des écrivains critiques ou historiens, nous ne devons pas nous y arrêter ici; notre droit est d'apprécier la marche de l'art par ses œuvres en dehors des théories et des systèmes contradictoires. Il nous suffit d'apporter, dans l'examen auquel nous nous livrons, une conviction qui vient plus assurément de l'exercice de nos yeux, comme artistes, que de nos travaux, comme érudits; quoique nous ne renoncions pas à envisager ailleurs la question sous sa double face. Il est donc évident pour nous, et nous affirmons ici avec confiance que Cimabué, Giotto, Arnolfo di Lapo, Niccolà de Pise, l'Orcagna, et tous leurs élèves immédiats, que l'on s'obstine à ranger parmi les artistes purement *catholiques*, s'aidèrent puissamment de l'étude et de l'imitation de l'art païen, comme on dit dans les livres, et de l'art antique, comme on dit dans les ateliers. Et cette base de l'imitation et de l'étude de l'antique, une fois convenue et acceptée dans la primitive école, qui pourrait se refuser à comprendre que tous les progrès ultérieurs étaient garantis sans solution de continuité jus-

qu'à leur entier épanouissement arrivé au commencement du seizième siècle? Mais pour ôter tout-à-fait l'idée de ce temps d'arrêt, de cette immobilité, attribués légèrement à la primitive école, n'est-il pas bien avéré que Niccolà de Pise et Giotto surtout travaillaient d'après nature? L'étude du modèle vivant force trop la main pour qu'on s'arrête long-temps dans une imitation convenue et traditionnelle. L'art qui s'exerce à faire des portraits, et Giotto en a laissé un grand nombre, est déjà rien moins que catholique, il est éminemment progressif. Devant cette double recherche, devant cette étude combinée de la nature et de l'art grec qui avait porté si loin la science plastique, l'art gothique, toujours si faible et si timide en Italie, devait vite s'évanouir. Et on a eu grand tort de vouloir concilier, malgré tous les documents qui subsistent, sa durée et sa ténacité dans le Nord, avec sa rapide disparition dans le Midi; car, comme nous l'avons déjà établi dans notre première préface, la forme gothique ne domina jamais pleinement en Italie. Les artistes italiens, lors de la renaissance, reçurent un grand secours, non-seulement de la vue des ruines imposantes des monuments antiques, mais encore de l'appropriation et de l'emploi qu'ils durent naturellement chercher à faire de tant de matériaux et de fragments épars qui jonchaient le sol. L'aspect de ces belles ruines et la mise à profit de ces précieux morceaux inspiraient aux premiers constructeurs italiens des dispositions, des arrangements et une exécution de détail, qui, même dans la nuit du moyen âge et à travers la barbarie bysantine, imprimèrent à leurs bâtiments quelque chose de l'ordre et de la physionomie de l'art antique. Il en fut autrement chez les peuples du Nord où les monuments élevés pendant la domination romaine n'étaient pas, à beaucoup près, aussi nombreux et aussi bien conservés. Les maçons, dans ces pays, n'étant point servis, il vaudrait peut-être mieux dire gênés par ces exemples et ces éléments, affectèrent des formes plus indépendantes et plus originales. Ayant moins de modèles et de guides, ils eurent plus d'inquiétude et de liberté; et leur imagination, sans cesse tendue aux choses nou-

velles et aux essais les plus hardis, donna à toutes leurs conceptions cette empreinte heureuse de naïve confiance et de poétique exaltation qui sied si bien aux œuvres d'art. Les ouvriers du Nord firent donc leur tâche artistique pour la première fois, fécondés, développés encore par quelque cause sans doute plus haute que celle que nous indiquons ici; ils fournirent cette tâche avec une verve généreuse et une intelligence élevée qui laissera, quoi qu'on en ait dit, un souvenir ineffaçable dans les fastes de l'humanité, et qui compliquera singulièrement cette vieille question de savoir si l'art est naturellement le partage de tous les peuples et de tous les climats, ou l'exclusif apanage de quelques-uns seulement. Le fait est que, tandis que le Nord, facilité si l'on veut par quelques rares emprunts et excité par quelques vagues et rapides souvenirs du Midi et de l'Orient, produisait ses merveilles, l'Italie inintelligente encore, et vivant d'emprunts quotidiens, ne savait que replâtrer et compiler grossièrement ses décombres. Mais on le conçoit sans peine, quand l'heure de l'Italie fut revenue, quand son génie rallumé, secouant la routine qui le paralysait, se dressa fièrement pour le travail et la production, elle retrouva sa vertu première et des ressources auxquelles rien ne pouvait se comparer. Mieux faite désormais pour l'intelligence et l'admiration des belles choses, elle laboura avec une incroyable activité sa terre si féconde; elle s'étonna de tous ces trésors que depuis si long-temps elle gâchait avec tant d'insouciance et d'imbécillité. Mais sa curiosité et sa passion pour les chefs-d'œuvre antiques n'ôta pas à l'Italie moderne le vif sentiment de sa jeune individualité, et devant le majestueux frontispice de l'art antique, restauré par elle, elle eut la noble ambition d'élever le sien à son tour. L'antiquité ne fut plus par elle méconnue et pillée honteusement ; elle fut dorénavant comprise et pieusement étudiée. C'est là le premier jour de la renaissance de l'architecture en Italie, et l'origine essentielle de tous les arts qui en découlent ou s'y rattachent.



LÉONARD DE VINCI.

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

LÉONARD DE VINCI,

PEINTRE FLORENTIN.

Le ciel, dans sa bonté, rassemble parfois sur un mortel ses dons les plus précieux, et marque d'une telle empreinte toutes les actions de cet heureux privilégié, qu'elles semblent moins témoigner de la puissance du génie humain que de la faveur spéciale de Dieu. Léonard de Vinci (1), dont la beauté et la grâce ne seront jamais assez vantées, fut un de ces élus. Sa prodigieuse habileté le faisait triompher facilement des plus grandes difficultés. Sa force, son adresse, son courage avaient quelque chose de vraiment royal et magnanime; et sa renommée, éclatante pendant sa vie, s'accrut encore après sa mort.

Léonard, fils de Ser Piero da Vinci, se serait distingué même dans les sciences et les belles-lettres, si, à toutes les facultés rares dont son esprit était

doué, ne se fût malheureusement alliée une certaine inconstance d'humeur, qui lui faisait aborder et abandonner beaucoup de choses tour à tour. Pendant quelques mois il étudia l'arithmétique : ses progrès furent si rapides, qu'il ne tarda pas à embarrasser son maître par les doutes et les questions qu'il soulevait. Il cultiva un peu la musique, et bientôt, inspiré par son génie entreprenant et facile, il sut jouer divinement de la lyre et marier ses accords aux chants qu'il improvisait. Cependant, malgré cette variété d'études, il modelait et dessinait constamment. C'était là sa fantaisie la plus forte.

Ser Piero s'en aperçut, et réfléchissant au génie naissant de son fils, il prit quelques dessins de celui-ci, les fit voir à Andrea del Verrocchio, son ami intime, et le supplia de lui dire si Léonard, s'appliquant ainsi au dessin, pourrait un jour occuper une place distinguée parmi les artistes. Andrea, étonné en voyant les commencements prodigieux de ce jeune homme, engagea fort son ami à le faire étudier. Ser Piero le lui envoya tout joyeux pour travailler dans son atelier. Léonard avait trop d'intelligence pour s'attacher à une seule branche de l'art : tout ce que le dessin embrasse fut l'objet de sa recherche. Jeune encore, et déjà bon géomètre, il se montra sculpteur en modelant en terre quelques têtes de femmes et plusieurs têtes d'enfants, qu'on aurait pu attribuer à la main d'un maître. Il se montra encore architecte, en faisant les plans et les dessins d'un grand nombre d'édifices, de moulins, de fouleries et de machines se mouvant par la seule force de l'eau. Ce fut lui, mal-

gré sa grande jeunesse, qui le premier parla de se servir des eaux de l'Arno pour en faire un canal de Pise à Florence (2). Mais sa vocation voulait qu'il fût peintre : il dessinait beaucoup d'après nature, et modelait en terre des figures, qu'il drapait ensuite avec des chiffons mouillés et enduits de terre; puis, sur certaines toiles de linon ou de batiste, il dessinait avec soin, à la pointe de sa brosse, avec un peu de blanc et de noir, ces études qu'il rendait admirablement, comme le prouvent quelques figures que nous conservons dans notre recueil. Il dessina aussi sur le papier, avec une pureté et une perfection que jamais personne n'a pu atteindre. J'en pourrais fournir la preuve par la magnifique tête, pleine d'effet et de caractère, que je possède.

Dieu avait vraiment donné à cet homme sublime un tact exquis pour concevoir, et une terrible puissance pour démontrer. Intelligence, mémoire, dessin, parole, tout concourait au triomphe de ses idées, qu'il imposait en résolvant et détruisant les objections les plus fortes.

Il composait une quantité de modèles et de dessins pour prouver : qu'ici l'on pouvait aplanir une montagne ou la percer, afin d'unir deux plaines; que là, au moyen de vis, leviers et cabestans, on pouvait soulever ou tirer des poids énormes; qu'ailleurs, à l'aide de pompes, on pouvait curer un port et faire monter les eaux. Enfin sa tête était en travail continuel, et de tous ces projets il est résulté un grand nombre de dessins qui sont épars çà et là entre les mains des artistes : j'en ai vu beaucoup. Il s'amusait même à

dessiner des nœuds de cordes, disposés de façon à remplir un cercle. Il existe une gravure d'un de ces dessins, remarquable par l'arrangement et les difficultés vaincues, au milieu duquel il a inséré ces mots : *Leonardus Vinci academia.* Parmi ses dessins de machines, se trouvait ce fameux plan au moyen duquel, un jour, il démontra à plusieurs citoyens de mérite, qui gouvernaient alors Florence, qu'il soulèverait leur temple de San-Giovanni et l'exhausserait sur des degrés sans le détruire. Il s'appuyait sur de si bonnes raisons, qu'il fallait finir par se laisser convaincre; on ne reconnaissait l'impossibilité d'une semblable entreprise, que quand il n'était plus présent.

Tous les cœurs étaient à lui, tant il avait de prestige et de charme dans sa conversation. Ne possédant presque rien, et peu assidu au travail, il eut toujours des domestiques, des chevaux, qu'il aimait pardessus tout, et une ménagerie d'animaux de toute espèce, qui faisaient ses délices et qu'il soignait avec une patience et un amour infinis. Souvent, en passant par les lieux où l'on vendait des oiseaux, il en payait le prix demandé, les tirait lui-même de la cage et leur rendait la liberté.

La nature l'avait comblé : éminent en tout genre, sans égal pour comprendre, agir, bien faire et persuader. Il semble cependant que cette grande intelligence de l'art soit précisément cause que Léonard, qui commença beaucoup de choses, n'en finit aucune. Il craignait que son exécution ne pût jamais atteindre à la hauteur où son génie l'appelait; il craignait que ses mains, tout habiles qu'elles fussent,

ne le trahissent pour rendre les difficultés extrêmes et les finesses merveilleuses que son imagination se plaisait à créer. Alors, repris par ses caprices, il étudiait la philosophie des choses naturelles, qui le menait à connaître la propriété des plantes, et à observer le mouvement du soleil, de la lune et des astres.

Comme nous l'avons déjà dit, Léonard étudiait le dessin chez Andrea del Verrocchio. Celui-ci le chargea un jour de peindre un ange dans un Baptême du Christ. La figure du jeune élève se trouvait tellement supérieure à celle du maître, qu'Andrea, désespéré de se voir vaincu par un enfant, renonça pour toujours à la peinture.

On confia à Léonard un carton d'après lequel on devait exécuter en Flandre une portière, tissue de soie et d'or, destinée au roi de Portugal. Ce carton représentait Adam et Ève dans le paradis terrestre, au moment de leur désobéissance. Léonard dessina en grisaille, et à la brosse, plusieurs animaux dans une prairie émaillée de mille fleurs, qu'il rendit avec une précision et une vérité inouïes. Les feuilles et les branches d'un figuier sont exécutées avec une telle patience et un tel amour, qu'on ne peut vraiment comprendre la constance de ce talent. On voit aussi un palmier, auquel il a su donner un si grand ressort par la disposition et la parfaite entente des courbures de ses palmes, que nul autre n'y serait arrivé. Malheureusement la portière fut abandonnée, et le carton est aujourd'hui dans la maison fortunée du magnifique Octavien de Médicis, auquel il a été donné, il y a peu de temps, par l'oncle de Léonard.

On raconte que Ser Piero da Vinci, se trouvant à la campagne, fut prié par un paysan de faire peindre à Florence une rondache qu'il avait faite du bois d'un figuier coupé sur sa terre. Le père de Léonard y consentit volontiers parce qu'il employait souvent pour son compte, à la pêche ou à la chasse, cet homme qui était fort habile pêcheur et oiseleur. Ayant donc fait porter cette rondache à Florence, il chargea son fils d'y peindre quelque chose, sans lui dire d'où elle venait. Léonard la prit un jour, et, voyant qu'elle était tordue et grossièrement travaillée, la redressa au feu et la donna à un tourneur pour la dégrossir et la polir. Après l'avoir ensuite enduite de blanc et préparée à sa guise, il se mit à réfléchir comment il pourrait y représenter quelque sujet bien effrayant, une sorte d'épouvantail comparable à la Méduse des anciens. Alors il rassembla dans un endroit où lui seul entrait, toutes sortes de bêtes affreuses et bizarres, des grillons, des sauterelles, des chauve-souris, des serpents, des lézards. Il arrangea le tout d'une manière si étrange et si ingénieuse, qu'il en forma un monstre effroyable, sortant d'un rocher sombre et brisé; son haleine semble devoir corrompre et enflammer l'air, un noir venin découle de sa gueule, ses yeux lancent du feu, et la fumée s'échappe de ses larges narines.

Léonard souffrit beaucoup pendant ce travail, à cause de l'infection que répandaient tous ces animaux morts; mais sa verve lui faisait tout braver. Cependant son père et le paysan ne réclamaient plus la rondache; probablement ils l'avaient oubliée.

Léonard avertit Ser Piero qu'il eût à l'envoyer prendre, attendu qu'il avait terminé la tâche dont il s'était chargé. Ser Piero se rendit donc un matin à l'atelier de son fils. Après qu'il eut frappé à la porte, Léonard lui ouvrit, le pria d'attendre, entra pour placer la rondache dans son jour sur le chevalet, et disposa la lumière de façon qu'elle éclairât son travail de reflets éblouissants. Il fit ensuite entrer son père qui, oubliant ce qu'il venait chercher, et ne pouvant se persuader que ce qu'il voyait fût une peinture, s'élança pour fuir précipitamment. Léonard le retint et lui dit : « Mon père, cet ouvrage produit l'effet « que j'en attendais : prenez-le donc et emportez-le. »

Ser Piero loua et le travail, qu'il trouvait miraculeux, et le mot ingénieux de son fils. Puis il acheta secrètement, chez un mercier, une autre rondache, sur laquelle était peint un cœur percé d'une flèche, et la donna au paysan qui en conserva toute sa vie une grande reconnaissance. Et le bon père, sans en rien dire, vendit la rondache de son fils cent ducats à des marchands florentins, qui ne tardèrent pas à en obtenir trois cents du duc de Milan.

Léonard peignit ensuite une Vierge, qui a appartenu au pape Clément VII. Entre autres choses fort remarquables dans ce tableau, on admire une carafe pleine de fleurs couvertes de rosée, qui ont une fraîcheur qu'on croirait dérobée à la nature. Il dessina aussi sur une feuille de papier, pour son ami intime, Antonio Segni, un Neptune, dont le char est traîné par des chevaux marins. Le dieu semble respirer, et la mer s'agiter sous son peuple de tritons, de dau-

phins, d'orques et d'autans. Ce dessin fut donné par Fabio, fils d'Antonio Segni, à Messer Giovanni Gaddi, avec cette épigraphe :

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus,
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque ;
Vincius ast oculis jureque vincit eos.

Il lui prit fantaisie de peindre à l'huile une tête de Méduse; des serpents qui se nouent et s'entrelacent de mille façons forment sa chevelure, invention la plus bizarre et la plus étrange qu'on puisse imaginer. Comme il fallait beaucoup de temps pour mener cette tête à fin, il la laissa inachevée, ainsi qu'il faisait presque toujours. On la trouve dans la précieuse collection du duc Cosme; il possède encore de ce maître une figure d'ange, qui tient une main sur sa poitrine, tandis que l'autre, élevée et venant en avant, a permis à Léonard d'exécuter un admirable raccourci de l'épaule au coude.

C'est le cas de remarquer la manière particulière au Vinci. Pour donner à sa peinture un grand ressort, il employait les oppositions les plus fortes de la lumière et de l'ombre. Il aurait voulu obtenir et il cherchait, pour ses fonds, quelques tons plus sombres encore que le noir, afin de ménager plus d'éclat aux parties éclairées. Mais il lui arrivait que, prenant ainsi pour point de départ la teinte la plus vigoureuse, et s'efforçant de finir et de modeler le plus possible ses ouvrages, il les amenait à une localité sourde et privée de lumière, qui semblait rendre plutôt les effets de la nuit que ceux du jour.

La rencontre de quelque homme, à tête bizarre ou expressive, portant barbe ou cheveux singuliers, lui faisait un tel plaisir, qu'il se serait volontiers pris à le suivre un jour entier ; et il se le rappelait si bien, qu'il le dessinait ensuite comme s'il eût posé devant lui. Il fit ainsi de nombreuses études de têtes d'hommes ou de femmes. J'en ai plusieurs à la plume dans le recueil que je cite souvent. J'en connais quelques autres encore, celle d'Amerigo Vespucci, magnifique vieillard, faite au charbon, et celle de Scaramuccia, capitaine des Zingani, qui appartient à Messer Donato Valdambrini d'Arezzo, chanoine de San-Lorenzo, à qui elle fut laissée par le Giambullari (3).

Il commença une Adoration des Mages où il y a de grandes beautés, surtout dans les figures. Ce tableau inachevé, suivant la malheureuse coutume du peintre, est dans la maison d'Amerigo Benci, en face de l'habitation des Peruzzi.

En 1493, Léonard, précédé de son immense réputation, vint à Milan et fut présenté au duc Ludovic Sforce (4), successeur de Jean Galéas. Il devait jouer de la lyre devant ce prince passionné pour la musique. Il arriva portant un instrument qu'il avait façonné lui-même, presque entièrement en argent et ayant la forme d'un crâne de cheval. Cette forme était originale et bizarre, mais donnait aux sons quelque chose de mieux vibrant et de plus sonore. Il sortit vainqueur de ce concours ouvert à beaucoup de musiciens, et se montra le plus étonnant improvisateur de son temps. Ludovic, séduit encore par

l'éloquence facile et brillante de Léonard, le combla d'éloges et de caresses. Il lui demanda un tableau d'autel, la Nativité du Christ, qu'il offrit à l'empereur quand il fut terminé.

A Milan, Léonard entreprit pour les dominicains, à Santa-Maria-delle-Grazie, son fameux tableau de la Cène. Il donna à toutes les têtes d'apôtres tant de noblesse et de majesté, que, craignant de rester impuissant à exprimer sur la face du Christ sa divine beauté, il s'arrêta sans la terminer. Cependant l'œuvre, restant ainsi pour finie, inspire la plus grande vénération aux Milanais et aux étrangers qui la visitent. Comment en serait-il autrement? Quelle pensée et quel succès dans l'œuvre de Léonard! Les apôtres, pleins de curiosité, cherchent à deviner le coupable; tous les visages expriment l'amour, le trouble, l'indignation, et aussi la douleur de ne pas comprendre l'entière pensée du Christ. Et puis cet admirable contraste de Judas, cette figure haineuse et impassible du traître! Faut-il ajouter que chaque chose, dans cet ouvrage, est rendue avec un incroyable soin? Il n'est pas jusqu'à la nappe, dont le tissu ne soit d'une beauté et d'une vérité inimitables (5).

On raconte que le prieur des dominicains, dans le couvent desquels Léonard faisait ce tableau, le tourmentait beaucoup pour qu'il achevât promptement son œuvre. Il ne pouvait comprendre qu'il restât quelquefois une demi-journée, absorbé dans une espèce de contemplation; il aurait voulu que, pareil aux ouvriers qui piochaient dans son jardin, il ne prît aucun repos et ne cessât jamais de tenir sa brosse.

Léonard n'en faisait ni plus ni moins, malgré les importunités du moine, qui jeta les hauts cris et alla se plaindre au duc. Léonard fut donc mandé chez Ludovic, qui lui parla de sa tâche et de sa lenteur, mais en lui faisant adroitement entendre que les sollicitations du prieur avaient pu seules lui susciter ces reproches. Jamais Léonard n'eût consenti à entrer en discussion à cet égard avec le pauvre père; mais l'aménité et le tact exquis du prince l'engagèrent à exposer toutes les difficultés qu'un artiste rencontre souvent au milieu de son œuvre, et à prouver qu'alors précisément que les génies les plus élevés paraissent travailler moins, ils en font davantage; car de la réflexion seulement peuvent naître les combinaisons habiles, le travail manuel n'étant en définitive chargé que de reproduire les images conçues par l'imagination. De plus il confia au duc qu'il lui manquait deux têtes pour son tableau, celle du Christ et celle de Judas. Il n'espérait guère trouver sur la terre le type divin du Sauveur, dont son imagination était impuissante à concevoir l'idéale et céleste beauté; et il lui semblait difficile de rencontrer sur une face d'homme assez de bassesse et de cruauté, pour exprimer d'une manière frappante l'ingratitude et la trahison du monstre. Mais, quant à cette dernière, ajoutait-il, s'il ne trouvait mieux, il avait à peu près son affaire dans la tête du prieur si tracassier et si importun. Le duc se prit à rire de bon cœur de cette boutade du peintre, et lui donna mille fois raison. Le prieur confus se vengea en pressant davantage ses jardiniers, mais laissa tranquille Léonard, qui

acheva avec bonheur la tête de Judas, mais ne termina pas la tête du Christ, comme on le sait déjà (6).

Cette peinture si noble par la pensée, si précieuse par le travail, fit grande envie au roi de France, qui voulait en enrichir sa capitale. Il chercha partout des architectes qui se chargeassent de l'enlever et de la transporter sans accident, dût-on l'armer, comme une citadelle, de mantelets de bois et de fer, disposé qu'il était à ne reculer devant aucun moyen et aucune dépense. Mais la peinture tenait au mur : sa Majesté emporta son admiration et son désir, et laissa le chef-d'œuvre aux Milanais.

Léonard avait travaillé à cette peinture par intervalle. Avant qu'elle ne fût terminée, à l'autre bout du réfectoire où elle se trouvait, à gauche et à droite d'une Passion dans le style ancien, il exécuta les portraits du duc Ludovic, de la duchesse Béatrice et de leurs fils Maximilien et François. Rien n'est plus ravissant que la tête de ces jeunes princes, qui depuis, l'un et l'autre, régnèrent à Milan.

Dans le même temps, il proposa au duc d'entreprendre un cheval de bronze destiné à recevoir la statue du duc François, son père (7). Il le commença d'une dimension tellement gigantesque, qu'il ne put jamais l'achever; et comme le génie est toujours en butte aux faux jugements et à la méchanceté, on prétendit que Léonard s'était joué du duc, et n'avait jamais eu l'intention de le terminer, attendu qu'il était impossible de ne pas avoir vu, dès l'abord, qu'on ne pourrait pas couler d'un seul jet une si énorme pièce. Beaucoup de gens portèrent peut-être

ce jugement parce qu'il a laissé inachevés une foule d'autres travaux. Mais ne vaut-il pas mieux croire que ce malheur doit être attribué, avant tout, à la nature de son génie inquiet et difficile à se contenter, cherchant toujours à ajouter merveille sur merveille, de façon que son travail ne s'achevait jamais, à cause de son désir de le trop achever, et comme dit notre Pétrarque [1] : *Talchè l'opera fusse ritardata dal desio ?* Quoi qu'il en soit, les gens impartiaux qui ont vu ce modèle en terre assurent que c'était une magnifique chose. Il fut conservé à Milan jusqu'à l'arrivée des Français, qui le mirent en pièces.

C'est dans les mêmes circonstances qu'on eut encore à regretter la perte d'un petit modèle en cire fort vanté, et d'un livre qui contenait les études du Vinci sur l'anatomie du cheval.

En effet, il s'était livré avec ardeur à l'étude de l'anatomie, surtout de celle du corps humain. Il travaillait de concert avec Messer della Torre qui échangeait avec lui les conseils et les leçons. Mercantonio della Torre, profond philosophe qui professait alors à Pavie et écrivait sur cette matière, fut un des premiers, m'a-t-on dit, qui jetèrent un grand jour sur la médecine, et qui remirent en honneur la doctrine de Gallien. Un des premiers aussi, il tira l'anatomie des épaisses ténèbres de l'ignorance et des préjugés. Della Torre se servit beaucoup, dans ses œuvres, du génie, de la science et de la main de

[1] Petrarca, *Trionfo d'Amore*, c. 3.

Léonard, qui de son côté fit un livre, dont les figures sont dessinées à la sanguine avec des hachures à la plume. Après les études de pure ostéologie viennent celles des nerfs et des muscles, divisées en trois sections : la première pour la couche la plus profonde, la seconde pour la couche moyenne, la troisième enfin pour la couche superficielle. Chacune de ces figures est accompagnée de notes explicatives en caractères bizarres, tracés à rebours et de la main gauche, de façon que celui qui n'en a pas l'habitude n'en peut rien déchiffrer sans l'aide d'un miroir.

La plupart de ces dessins d'anatomie appartiennent à Messer Francesco da Melzo, gentilhomme milanais, noble et beau vieillard, qui, du temps de Léonard, était un bel et gracieux enfant fort aimé de lui. Francesco da Melzo les garde comme un précieux reste de son ami, ainsi qu'un portrait de cet homme d'heureuse mémoire.

Certes, il y a lieu à un grand étonnement quand on lit les traités où ce grand peintre parle, avec tant de profondeur et de raison, d'art, d'anatomie et de toutes choses.

Léonard a encore laissé d'autres livres, également en caractères tracés de la main gauche et à rebours, qui traitent de la peinture, des secrets du coloris et des règles du dessin. Ils sont dans les mains de N. N., peintre milanais, qui vint, il y a peu de temps, me trouver à Florence. Il voulait faire imprimer ces manuscrits, disait-il, et il les emporta à Rome pour les publier. J'ignore ce qu'il en est résulté (8).

Il nous faut maintenant revenir aux autres ouvrages de notre grand artiste.

Le roi de France, étant à Milan, pria Léonard de lui faire quelque chose d'étonnant et de bizarre. Léonard imagina de fabriquer un lion qui, après avoir marché quelques pas, s'ouvrit la poitrine que l'on vit pleine de lis.

Le Vinci avait pour élève un jeune Milanais, nommé Salaì, qu'il aimait à cause de sa beauté parfaite, de sa grâce et de ses longs cheveux ondoyants et bouclés. Il lui enseigna beaucoup de choses. Plusieurs ouvrages, dont à Milan on attribue tout l'honneur à Salaì, furent retouchés par son maître.

Léonard retourna à Florence (9) au moment où les frères Servites venaient de confier à Filippino le tableau du maître-autel de la Nunziata; il regretta de ne point en avoir été chargé. Filippino, digne et excellent homme, l'ayant appris, y renonça en sa faveur. Léonard vint s'installer avec sa famille chez les bons frères, qui l'hébergeaient et le défrayaient de tout. Long-temps il les berça d'espérances, sans toutefois rien commencer. Enfin il fit son carton, représentant la Vierge, sainte Anne et le Christ (10). Quand il l'eut terminé, il l'exposa deux jours. Non-seulement tous les peintres l'admirèrent beaucoup, mais le peuple se pressa à l'envi pour le contempler, et s'assembla en foule comme aux fêtes solennelles. Ce triomphe fut complet. On voit sur le visage de la Vierge cette simplicité, cette beauté et cette grâce, jointes à la modestie et à l'humilité qui caractérisent la mère du Christ. Elle presse son fils sur son

sein, et paraît pleine d'allégresse en regardant doucement le petit saint Jean qui joue avec un agneau. Sainte Anne exprime par un sourire son ineffable joie de voir son fils refléter la gloire de Jésus, expressions riantes et fines, qui appartiennent particulièrement au génie de Léonard. Nous dirons comment ce carton passa plus tard en France.

Il fit ensuite le portrait de la Ginevra (11) d'Amerigo Benci, admirable chose pour laquelle il abandonna le travail des frères, qui le rendirent à Filippino. Mais celui-ci ne put le terminer, étant mort peu de temps après.

Il commença aussi pour Francesco del Giocondo le portrait de Mona Lisa (12), sa femme, et le laissa inachevé après y avoir travaillé pendant quatre ans. Il est aujourd'hui chez le roi de France, à Fontainebleau. Quand on veut savoir jusqu'où l'art peut s'élever et imiter la nature, il faut voir cette tête. Les plus petites choses y sont peintes avec la plus grande finesse. Le cristal brillant et humide de l'œil, l'ombre de ses cils, n'avaient jamais été rendus avec un tel bonheur. Ces teintes rougeâtres et un peu plombées qui cernent les yeux, et qui leur donnent tant de suavité et de charme quand on parvient à les distribuer avec une telle intelligence et une telle légèreté; ces passages si délicats et ces tons si tendres par lesquels les sourcils et les poils s'harmonisent avec la chair; ce nez avec ses belles ouvertures et ses facettes reflétées; ces lèvres colorées et riantes avec leurs attaches si mobiles; ce cou et ce creux de gorge; toutes ces choses enfin si fines et si

souples ne sont pas de la peinture : elles sont le désespoir des peintres; on dirait une belle femme qui respire et qui vit.

L'habile Léonard, pour arriver à tant de perfection, avait employé, entre autres, ce moyen : pendant que posait la belle Mona Lisa, il avait toujours près d'elle des chanteurs, des musiciens et des bouffons, afin de la tenir dans une douce gaieté, et d'éviter cet aspect d'affaissement et de mélancolie presque inévitable dans les portraits. Aussi fit-il un vrai miracle.

La perfection de ces ouvrages avait tellement accru la renommée du Vinci, que tous les habitants de Florence voulurent qu'il laissât quelque souvenir à son pays, et qu'il fût chargé d'un grand et considérable travail où son talent et son mérite pussent se manifester librement.

Il fut donc convenu, entre le gonfalonier Piero Soderini et les principaux citoyens, que, par un décret public, on lui donnerait une belle page à peindre dans la grande salle du conseil, si rapidement reconstruite d'après ses propres plans et ceux de Giuliano San-Gallo, Simone Pollaiuoli, dit le Cronaca, Michel-Ange Buonarroti et Baccio d'Agnolo, comme nous le dirons ailleurs avec plus de détails.

Léonard, voulant répondre à l'honneur qu'il recevait, commença son carton dans la salle du pape, à Santa-Maria-Novella. Il prit pour sujet la défaite de Niccolò Piccinino, capitaine de Filippo, duc de Milan : c'est un groupe de cavaliers se disputant un

drapeau ; composition digne d'un grand maître, et pleine d'intentions admirablement exprimées.

La vengeance, la colère, la rage animent les guerriers, dont les chevaux eux-mêmes partagent l'acharnement.

Deux de ces derniers, les jambes entrelacées, se déchirent avec les dents et se heurtent avec fureur. Le soldat porteur de l'enseigne, les épaules en avant et le corps retourné, presse son cheval et tire à lui le drapeau qu'il espère arracher brusquement aux quatre cavaliers qui l'ont saisi à la fois, deux pour le défendre, deux pour l'attaquer. Ceux-ci cherchent à couper la hampe, tandis qu'un vieux soldat, coiffé d'un énorme bonnet rouge, se précipite en criant, et le sabre levé, pour abattre les poignets de ceux qui, dans une attitude terrible, et grinçant des dents, retiennent cette enseigne tant disputée.

Sous les jambes des chevaux, et en raccourci, deux soldats aux prises se roulent l'un sur l'autre. Celui qui a l'avantage cherche à égorger avec son poignard le malheureux vaincu, qui lutte avec désespoir pour échapper à la mort.

On ne saurait trop admirer l'habileté avec laquelle Léonard dessina ces soldats, et sut varier leurs vêtements et leurs armes. La beauté ravissante des lignes et des formes de ses chevaux et la vigueur de leur musculature surpassent tout ce que les maîtres ont fait en ce genre (13).

On dit que, pour dessiner ce carton, il inventa une machine fort ingénieuse, s'élevant lorsqu'on la rétrécissait, et s'abaissant quand on l'élargissait.

Le carton terminé, Léonard se disposa à l'exécuter sur le mur. Il voulait le peindre à l'huile, et imagina une préparation si épaisse pour servir de dessous, qu'elle vint à couler et à gâter ce qu'il avait commencé; ce qui lui fit abandonner le tout.

Léonard avait une noblesse d'âme qui se décélait dans toutes ses actions. On raconte qu'étant allé à la banque pour toucher la pension que le gonfalonier Piero Soderini lui faisait pour ce travail, le caissier voulut le payer en quadrins; il refusa de les recevoir en disant : « Je ne suis pas un peintre à qua-« drins. » Puis, ayant appris que Soderini l'accusait de l'avoir trompé, et qu'on murmurait contre lui parce qu'il n'achevait pas son tableau, il rassembla, à l'aide de ses amis, le montant de tout ce qu'il avait reçu, et renvoya la somme à Soderini, qui à la vérité ne voulut pas la reprendre.

C'est alors qu'il partit pour Rome avec le duc Julien de Médicis. Léon X venait d'être élu pape. On connaissait déjà son goût pour les arts et les sciences, et sa passion particulière pour l'alchimie. Léonard, pour égayer le voyage, composait en cire des animaux si légers, qu'en soufflant dedans, ils s'envolaient jusqu'à ce que l'air qui les soutenait vînt à leur manquer.

Un vigneron du Belvédère avait trouvé un lézard fort curieux : Léonard s'en empara et fabriqua, avec des écailles arrachées à d'autres lézards, des ailes qu'il lui mit sur le dos, et qui frémissaient à chaque mouvement de l'animal, à cause du vif-argent qu'elles contenaient. Il lui ajusta en outre de gros yeux, des

cornes et de la barbe, et l'ayant apprivoisé, il le portait dans une boîte d'où il le faisait sortir pour effrayer ses amis.

Il aimait à se divertir par de semblables inventions. Souvent il faisait nettoyer et dégraisser minutieusement les boyaux d'un mouton, et les réduisait au point de pouvoir les renfermer dans la paume de sa main. Après en avoir introduit un bout dans une pièce voisine de celle où il recevait, il y adaptait un soufflet de forge, et les gonflait par ce moyen de telle sorte que les visiteurs devaient se réfugier dans un coin, et quelquefois sortir. Léonard comparait la vertu à ces boyaux transparents, qui tenaient d'abord si peu de place et à qui il en fallait une si grande ensuite. Il se livra à toutes sortes de folies semblables, s'appliqua à connaître l'effet des miroirs, et fit d'étranges essais pour trouver des huiles et des vernis propres à conserver la peinture. Dans ce temps-là il peignit, avec infiniment d'art et de soin, la Vierge et son fils pour Messer Baldassare Turini da Pescia, dataire de Léon; mais cet ouvrage est aujourd'hui fort altéré, probablement à cause de la mauvaise impression de la toile et de ses nombreux et capricieux mélanges. Dans un autre tableau, il représenta un petit enfant merveilleusement beau et gracieux. Ces deux choses sont aujourd'hui à Pescia, chez Messer Giulio Turini.

Léon X commanda un tableau à Léonard, qui aussitôt se mit à distiller des huiles et des plantes pour composer un nouveau vernis. Alors le pape, dit-on, s'écria: « Hélas! cet homme ne fera rien, puis-

« qu'il pense à la fin de son ouvrage avant de l'avoir « commencé. »

Il existait une très grande rivalité entre Léonard de Vinci et Michel-Ange Buonarroti. Léon X appela Michel-Ange à Rome, pour exécuter la façade de San-Lorenzo ; Michel-Ange s'empressa d'accourir avec l'agrément du duc Julien. Aussitôt que Léonard en fut instruit, il quitta Rome et partit pour la France.

François Ier, qui connaissait les œuvres de notre artiste, le reçut avec de grands témoignages de joie et d'affection, et voulut qu'il peignît son carton de Sainte-Anne. Mais Léonard, suivant sa coutume, l'amusa long-temps par de belles paroles. Puis, comme il était déjà vieux, il resta malade pendant plusieurs mois. S'apercevant que sa fin était proche, il ne songea plus qu'à s'occuper des vérités de notre bonne et sainte religion catholique. Plein de regrets pour ses fautes, il se confessa avec humilité, et se préparant à recevoir dévotement, hors de son lit, le Saint-Sacrement, il se leva, quoique incapable de demeurer debout ; ses amis et ses serviteurs le soutenaient. Le roi, qui le visitait souvent avec amitié, survint alors. Léonard, plein de respect pour le prince, se mit sur son lit, et lui racontant les accidents de sa maladie, demanda pardon à Dieu et aux hommes de ne point avoir fait pour son art tout ce qu'il aurait pu.

Tout à coup il lui prit un de ces paroxismes avant-coureurs de la mort. Le roi se leva et lui tint la tête pour alléger son mal : mais, comme si ce divin

artiste eût senti qu'il ne pouvait espérer un plus grand honneur sur cette terre, il expira dans les bras du roi. Il avait soixante-quinze ans (14).

Sa perte fut profondément sentie par tous ceux qui l'avaient connu; car personne plus que lui n'avait honoré notre art. Son éclatante beauté et sa vive physionomie rassérénaient les âmes les plus tristes, sa parole persuadait les esprits les plus rebelles, et sa force domptait les colères les plus violentes. Il ployait dans sa main, comme une lame de plomb, le fer d'un cheval ou le battant d'une cloche. Il était libéral à ce point, qu'il accueillait et nourrissait dignement tout homme de mérite, pauvre ou riche. On l'a vu par sa seule présence, ou par la moindre de ses dispositions, donner un aspect de luxe et d'élégance au réduit le plus sale et le plus délabré. Enfin Florence, heureuse de l'avoir vu naître, doit amèrement pleurer sa mort.

Dans ses mains, la peinture à l'huile acquit une intelligence nouvelle du clair-obscur, qui lui assura plus de force et de solidité. La sculpture, dans nos temps modernes, s'éleva par lui au galbe le plus hardi et au style le plus ferme; on le peut voir dans les trois figures qu'il fit exécuter, sous ses conseils et sa direction, par Gio. Francesco Rustici, sur la porte septentrionale de San-Giovanni. Ses profondes connaissances dans toutes les branches de l'art, sa parfaite entente de l'anatomie, surtout de celle de l'homme, lui assurent incontestablement l'immortalité, quoiqu'il ait dépensé plus de temps à parler qu'à agir.

Messer Gio. Battista Strozzi écrivit en son honneur les vers suivants :

Vince costui pur solo
Tutti altri, et vince Fidia et vince Apelle,
Et tutto il lor vittorioso stuolo.

Léonard eut pour élève Gio. Antonio Boltraffio, Milanais, homme habile et intelligent, qui peignit, en 1500, un tableau dans l'église de la Misericordia, près Bologne. Cette peinture à l'huile est pleine de goût et de pureté. C'est une Vierge avec son fils, entourée de saint Jean-Baptiste et de saint Sébastien. A côté de ces saints et à genoux, on reconnaît le donataire du tableau peint d'après nature. Cette chose est belle, et Boltraffio y a inscrit son nom et sa qualité d'élève du Vinci. Il travailla à Milan et ailleurs; mais il suffit de citer son plus beau titre à nos éloges. Marco Uggioni, autre élève du Vinci, a laissé deux tableaux à Santa-Maria-della-Pace, la Mort de la Vierge, et les Noces de Cana (15).

Après le récit du Vasari, il reste peut-être encore à faire ressortir le véritable caractère de Léonard de Vinci, et à rendre compte de l'importance de cet homme dans l'histoire de l'art. Sans doute le Vasari n'a guère oublié de faits importants dans sa légende; mais la manière dont il les groupe et les expose pourrait donner à cette vie une physionomie d'inconséquence et d'inconstance sous laquelle on l'ap-

précierait mal. L'inquiétude d'un grand génie qui a reçu pour mission d'initier son époque à tant de choses nouvelles ne prouve point l'inconstance de son humeur, mais plutôt la conviction de sa force et la conscience de son devoir. Le premier en date entre les artistes les plus éminents de sa prodigieuse époque, le Vinci fut soumis à la logique du temps, qui veut qu'on s'efforce d'agrandir et de perfectionner les principes de l'art avant d'en multiplier les exemples. La recherche des causes permanentes et des lois immuables de la nature, le développement de tous les procédés et de toutes les ressources techniques, tel fut le grand œuvre de Léonard; et c'est quelque chose qu'on ne peut circonscrire sans injustice. Si l'on dit que Léonard a laissé à la postérité beaucoup de travaux inachevés, il faut ajouter en regard qu'il avait complété son influence et ses enseignements. Au reste, le Vasari envisage son illustre compatriote au point de vue florentin. L'art dans ces temps marchait vite. La méthode et les principes certains qui distinguaient l'école de Florence faisaient que chacun s'y appropriait bientôt les résultats et les progrès de son devancier [1] : Michel-Ange, jeune homme quand Léonard avait déjà fourni sa carrière, put rapidement paraître plus grand que lui, et l'éclipser par sa jeune renommée.

Mais Florence ne fut pas en quelque sorte la patrie du Vinci. Obligé d'aller ailleurs fonder sa gloire, il ne devait point en recueillir là tout le fruit. En effet,

[1] Voir Lanzi, *Hist.*, tom. I, pag. 193.

on ne voit pas qu'elle lui ait été beaucoup en aide. Tandis que des marchands florentins vendaient au poids de l'or ses peintures à Milan, son beau projet du canal de Pise n'était point accueilli dans sa ville natale, bien qu'on y exécutât les travaux les plus hardis. Sa grande jeunesse en était peut-être cause; quoi qu'il en soit, quelque chose lui manquait en Toscane; car, dès 1482, il avait déjà été à Milan, où ne devait point l'appeler le désir d'instruction, mais plutôt le besoin d'encouragements supérieurs [1]. En 1494, il écrivait au duc Sforce, en lui demandant de l'emploi : « Je puis, en temps de guerre, employer « des machines nouvelles, telles que ponts, canons, « bombardes, pièces de menue artillerie, toutes de « mon invention et faisant le plus grand ravage; « attaquer places fortes et les défendre, par moyens « non encore pratiqués; en temps de paix je suis ca-« pable en peinture, sculpture, architecture, méca-« nique et conduite d'eau, de tout ce qu'on peut « attendre d'une créature mortelle. » Et il le prouva. Cependant il était âgé au moins de cinquante ans, sous la magistrature de Soderini [2], qu'on n'avait pas encore songé à lui pour aucun travail important, à Florence. En outre, on peut attribuer le non-achèvement de son tableau de la Défaite de Piccinino, aussi sûrement peut-être à la rivalité de Michel-Ange qu'à la mauvaise préparation de l'enduit. Un fait d'ailleurs sur lequel le Vasari glisse manifestement,

[1] Amoretti, *Mem. storiche*, pag. 20.

[2] De 1502 à 1512.

c'est le départ du vieillard découragé et desservi, quand Michel-Ange arrive à Rome [1]. Depuis longtemps François Ier, qui avait vu ses chefs-d'œuvre et qui connaissait sa position précaire, lui offrait un honorable asile en France. Décidément Léonard devait manger le pain de l'étranger. Pietro Soderini, le gonfalonier florentin, homme bon et généreux, et Léon X, le pape florentin, si grand et si noble, devaient méconnaître et froisser cet homme de génie. Il fallait peut-être dans le mouvement providentiel des arts, et pour leur accroissement, que ce merveilleux praticien, que cet homme ingénieux, s'il en fut, ne jouît d'aucun repos et n'eût aucune assiette fixe, afin de promener partout sa science et de la communiquer.

Le Vasari nous a paru trop négliger cette véritable face du Vinci; lui qui signale, comme on le verra, la grande influence du talent florentin de Léonard sur toutes les productions du Vénitien Giorgione, aurait dû chercher cette influence quelque part où l'on pourrait la reconnaître plus naturellement encore. Nos premiers maîtres français, Jean Goujon et Jean Cousin, ont emprunté au Vinci autant qu'au Primatice et au Rosso; Raphaël et Michel-Ange eux-mêmes en ont bien profité un peu, et toute l'école milanaise le reconnaît pour chef. C'est donc à Milan principalement qu'on doit juger Léonard [2]. La généreuse hospitalité des Sforce nous le montre dans

[1] Lanzi, *Hist.*, tom. I, pag. 202.

[2] Lanzi, *Hist.*, tom. IV, pag. 82 et suiv.

toute sa grandeur ; et le peu de fixité et l'inconstance qu'on lui reproche s'effacent devant les immenses entreprises qu'il a réalisées près d'eux : il a élevé de nombreux édifices ; il a utilisé les eaux de l'Adda ; il a conduit pendant au moins soixante lieues, au milieu des plus grandes difficultés, le canal de la Mortesana, à travers les vallées de Chiavenne et de la Valteline ; il a garanti tout ce pays des inondations, autrefois fréquentes ; et à propos de ces travaux, il a professé et écrit des livres, premières leçons et premiers ouvrages qu'on ait faits sur cette matière. Ses études anatomiques, avec Mercantonio della Torre, n'ont point le caractère étroit de la spécialité pittoresque, mais ont servi au développement général de la science. Il a laissé aussi des choses précieuses sur l'optique [1], inventé le tour ovale, et d'autres appareils utiles ; il a terminé son grand tableau de la Cène, quoi qu'en dise Vasari [2] ; il a fondé une grande école, et s'est entouré d'élèves nombreux et forts que nous retrouverons dans le cours de cette histoire.

Certes, voilà une vie plus pleine de faits que de paroles, plus remarquable par la constance et la volonté que par l'imagination et la mobilité des goûts. Quelques œuvres *inachevées*, comme la Joconde de la galerie du Louvre, n'y font rien ; surtout si l'on pense à ce que le mauvais destin des Sforce et de Borgia, protecteurs de Léonard, dut lui apporter

[1] Benvenuto Cellini, *Tratt.* II, pag. 153.

[2] Armenini Giov. Batt., *Veri precetti della pittura.*

d'irrésolutions et d'empêchements. Le Milanais trois fois ravagé par les Français, la gigantesque statue du duc François Sforce, son chef-d'œuvre en sculpture, donnée pour cible aux arbalétriers du roi Louis XII, en déposent suffisamment [1]. Au reste, les invasions françaises, en détruisant sa fortune, lui assurèrent au moins un port honorable. L'artiste fut plus heureux que les princes qu'il avait servis : tandis qu'il s'éteignait dans les bras de François I[er], César Borgia en Espagne, et Ludovic Sforce en France, expiaient dans un cachot leur puissance et leurs crimes.

NOTES.

(1) Léonard naquit au château de Vinci, dans le Valdarno, près du lac de Fucecchio et des confins de Pistoia, en 1452, ainsi que le prouvent les registres conservés dans les archives de Florence, et non en 1445, comme le rapportent presque tous ses biographes. — Il était fils naturel de Ser Piero, notaire de la seigneurie de Florence. (Amoretti, *Memorie storiche*. — Milano, 1804.)

(2) Ce grand travail fut exécuté environ deux cents ans plus tard, et non pas quinze ans après, comme on l'a dit dernièrement, par Vincenzio Viviani, dernier élève de Galilée, et le plus célèbre ingénieur de son temps. Léonard acheva plusieurs grands travaux en ce genre, d'autant plus extraordinaires, que cette science était peu connue avant les écrits et les leçons d'un autre élève de Galilée, Ben. Castelli, bénédictin, qui les publia sous Urbain VIII. (*Della misura dell' acque correnti.*—Roma, 1638.)

[1] Franc. sabla Castiglione. Souvenirs, n° 109.

(3) Léonard a laissé beaucoup de dessins remarquables par l'exécution la plus vive et leur grand accent. On dit que la galerie du Louvre en possède huit très beaux; nous n'avons pu les voir, cette collection n'étant malheureusement ouverte ni aux étudiants ni au public. On a de lui encore de nombreuses caricatures faites dans ses promenades, comme le rapporte Vasari : elles sont extrêmement bizarres. « Un des mots favoris « du Vinci à cet égard était qu'on devait parvenir au point de « faire rire, s'il était possible, jusqu'aux morts eux-mêmes. » (Lanzi, *Hist.*, t. IV, p. 86.) Le comte de Caylus et Hollar ont gravé plusieurs de ces feuilles à l'eau forte.

(4) Léonard alla à Milan, en 1492, lorsque Ludovic-le-More gouvernait cet État pendant la minorité de Gian Galeazzo. Il assigna au Vinci cinq cents écus de pension, et le mit à la tête d'une académie de dessin qu'il destinait à l'instruction de la jeune noblesse.

(5) Cinquante ans après que le grand Cénacle eut été peint, c'est-à-dire lorsque l'Armenini le vit, il était déjà à moitié gâté. (Lanzi, t. IV, p. 90.) Rubens en fit le dessin pour P. Soutmans qui le grava en deux planches. (Richardson, t. III, p. 36.) On connaît le beau travail de Raphaël Morghen.

(6) Cette tête du Christ est au contraire très terminée. (Armenini, *Veri prec. della pitt.*, 1587.)

(7) Ce passage de Vasari a paru obscur à plusieurs commentateurs : *Propose al duca fare un cavallo di bronzo....per mettervi in memoria l'imagine del duca.* A l'appui du sens que nous avons adopté, nous donnerons quelques mots extraits d'un mémoire adressé par le Vinci lui-même à Ludovic Sforce. « On pourra « travailler en même temps à la statue équestre pour la gloire « de votre père. » Il s'agirait alors de la statue du duc François. (Venturi, *Essais sur les œuvres de Léon.*, p. 44.) Léonard interrompit ou recommença ce gigantesque morceau, car on voit sur la couverture de son Traité des ombres et de la lumière, la note suivante, écrite de sa main, 2 avril 1490 : « Je commen- « çai le présent livre et recommençai le cheval. »

(8) Tous les manuscrits conservés de Léonard ont été réunis en 13 volumes. Le Traité de peinture dont parle Vasari a été

imprimé à Paris par les soins de Trichet-Dufresne, en 1651, et produit par Fréard de Chambray, puis par Gault Saint-Germain en 1803. — Annibal Carrache disait, en parlant des savantes observations du Vinci, dont il s'était procuré une copie manuscrite : « Quel dommage que je ne les aie pas connues plus tôt, « elles m'auraient épargné vingt années de travail ! » Voir aussi une lettre de Rubens à ce sujet. — Le Poussin a laissé des dessins pour orner et expliquer l'œuvre de Léonard.

(9) Il est présumable que Léonard quitta Milan après la fuite des Sforce, en 1499. Ludovic envoya ses fils en Allemagne, fut fait prisonnier en 1500 et mourut en France en 1508. — C'est dans le temps de ses courses et de ses irrésolutions que Léonard est nommé, à Pavie, ingénieur général et architecte particulier de César Borgia, par lettres-patentes du 18 août 1502, dont on peut voir la teneur dans les *Mem. stor. d'*Amoretti, 95.

(10) Lomazzo dit que ce carton de Sainte-Anne, après avoir été transporté en France, fut renvoyé à Milan, où, ajoute-t-il, on le voit chez Aurelio Lorino, peintre. (Lib. 2, cap. 17, del *Tratt. della pitt.*) Dans le troisième volume des *Lettere pittoriche* se trouve une lettre du P. Resta qui prétend que Léonard répéta trois fois ce carton sans jamais l'avoir peint. Salaì, élève de Léonard, finit par le copier; son tableau est dans la sacristie de San-Celso de Milan.

(11) Le Grillandajo fit aussi le portrait de cette Ginevra. Voir sa vie.

(12) Maintenant dans la galerie du Louvre. Félibien et le P. Dan assurent que le portrait de Mona Lisa a été acheté par François Ier 12,000 fr. (*Trésor des merveilles de Fontainebleau.*)

(13) Édelinck a gravé un fragment de ce carton.

(14) Léonard avait été suivi en France par plusieurs de ses élèves, entre autres par Le Melzo, jeune gentilhomme milanais, fort riche, et qui lui était tout dévoué. Léonard, qui l'aimait tendrement, le fit son héritier. Le Vinci mourut au palais de Cloux, à Amboise, et fut enseveli dans l'église de Saint-Florentin de la même ville.

(15) Nous aurons ailleurs occasion de parler plus à fond de

l'école milanaise. Il doit nous suffire ici de constater que toute cette école a reconnu Léonard pour maître et a travaillé sous ses fortes doctrines. Nous donnerons donc seulement les noms des peintres milanais qui, à titre d'élèves ou d'imitateurs, ont le plus directement recueilli l'héritage du Vinci :

Cesare de Selto; Bernazzano, paysagiste; Ant. Boltraffio; Francesco Melzo; Andrea Salai ou Salaïno; Marco Uggioni; Gio. Pedrini; Pietro Ricci; Cesare Cesariano, architecte; Nic. Appiano; Cesare Arbaria; Francesco d'Adda; Ambrogio Egogni; Gaudenzio Vinci; Bernardino Fazolo; Bern. Luini ou Covino; Evangelista et Aurelio Luini; Pietro Gnocchi. — Élèves florentins : Lorenzo di Credi; Gio. Ant. Sogliano; Zanobi Poggino; Giuliano Bugiardini; G. F. Rusticci, sculpteur.

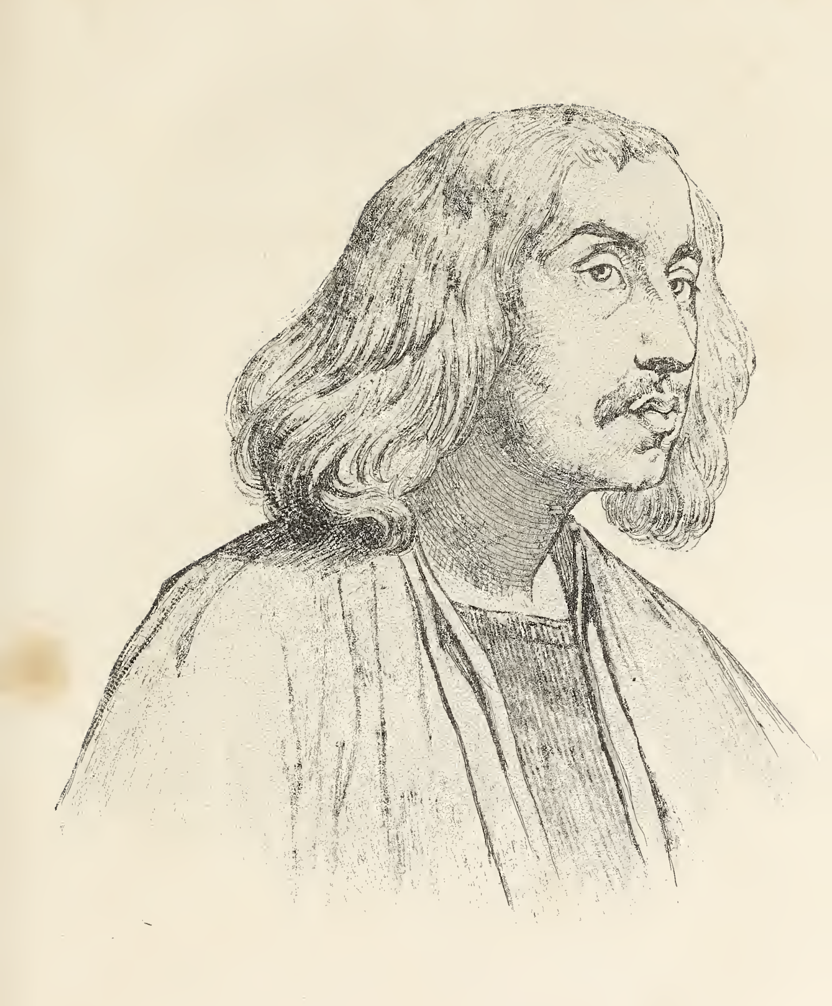
GIORGIONE DA CASTELFRANCO,

PEINTRE VÉNITIEN.

Pendant que Florence acquérait tant de gloire par les travaux du Vinci, Venise de son côté s'illustrait par le talent de l'un de ses citoyens, qui laissait bien loin de lui les Bellini, si estimés de leurs compatriotes, et tous les artistes qui l'avaient précédé dans cette ville.

Cet homme fut Giorgio (1), né à Castelfranco, dans l'état de Trévise, l'an 1478 (2), sous le dogat de Giovan Mozzenico, frère du doge Piero. Giorgio fut plus tard surnommé le Giorgione, à cause tout à la fois de sa haute stature et de son grand mérite. Élevé à Venise, il montra toujours, malgré son humble extraction, les manières les plus élégantes et les plus distinguées. Adonné aux aventures amoureuses, passionné pour la musique, ses chants et son luth le faisaient rechercher dans les concerts et les parties de plaisir de la noblesse vénitienne.

Doué d'un sentiment exquis de la peinture, il s'y livra avec zèle. Grand admirateur de la nature, il observa constamment ses beautés et ne voulut jamais



GIORGIONE DA CASTELFRANCO.

travailler sans le modèle dont il poussa si loin l'imitation consciencieuse, que, dépassant Giovanni et Gentile Bellini, il se montra le digne rival des peintres de la Toscane, qui venaient d'ouvrir une époque nouvelle en fondant le style moderne.

Giorgione avait vu plusieurs ouvrages de Léonard de Vinci, exécutés dans la manière effumée et vigoureuse particulière à ce grand maître. Giorgione la goûta tellement qu'il la pratiqua toujours, surtout dans ses peintures à l'huile. Ses motifs étaient pleins de richesse et de variété, et son fécond génie lui permettait de répandre dans ses tableaux des effets si suaves et si harmonieux, des choses si vivantes et si fines, que ses plus célèbres rivaux avouaient qu'aucun peintre ne pouvait l'égaler pour le mouvement des figures et la fraîcheur des chairs (3).

Dans ses commencements, Giorgione peignit à Venise beaucoup de Vierges et de portraits.

On peut voir aujourd'hui trois de ces portraits dans le cabinet du révérendissime Grimani, patriarche d'Aquilée. Le premier, dans lequel on prétend que Giorgione s'est peint lui-même, représente David. Ses cheveux tombent sur ses épaules, suivant la mode d'alors. Sa poitrine et ses bras sont couverts d'une armure; sa main tient la tête de Goliath.

Le second, qui est, dit-on, celui d'un général d'armée, a la tête énorme; sa main porte une barrette de commandeur. Sous son manteau de fourrure, on aperçoit une saye antique.

Le troisième enfin est un enfant de la plus grande beauté, dont la chevelure bouclée ressemble à la toi-

son d'un agneau. Le vénérable patriarche attache un grand prix à ces trois peintures, qui montreraient à elles seules tout le talent du Giorgione.

A Florence, les Borgherini possèdent le portrait de leur père Giovan qui, dans sa jeunesse, se fit peindre par notre artiste; son précepteur est à côté de lui, sur la même toile. Dans ce double portrait les chairs sont admirablement traitées, et les tons de l'ombre sont de la plus grande richesse.

Dans la maison d'Anton de Nobili, se trouve le portrait d'un capitaine revêtu de son armure. Tête pleine d'ardeur et de fierté, dans laquelle on croit reconnaître un des officiers que Gonsalvo Ferrante conduisit à Venise, quand il y vint visiter le doge. Giorgione peignit, à la même époque, Gonsalvo lui-même couvert de ses armes; et le grand capitaine emporta cette inestimable peinture.

Giorgione fit quantité d'autres portraits maintenant épars çà et là en Italie; tous sont de la plus grande beauté, comme le prouve celui de l'illustre doge Leonardo Loredano, que j'ai vu exposé à une fête de l'Assomption, et qui m'a semblé vivant. Il a fait aussi le portrait du beau-père de Giovan da Castel-Bolognese, célèbre graveur en pierres fines et en cristaux, à Faenza. Cette peinture est également pleine d'harmonie et de ressort.

Le Giorgione aimait beaucoup peindre à fresque. Parmi ses nombreux travaux en ce genre, on peut citer toute la façade de Cà-Soranzo, sur la place San-Paolo (4). On y remarque, entre autres tableaux et motifs, un morceau peint à l'huile sur la chaux qui a

étonnamment résisté à l'action du soleil, du vent et de la pluie; tandis qu'une de ses meilleures fresques, celle qui représente le Printemps, a cruellement souffert de l'intempérie des saisons. Je crois que rien n'est plus nuisible à la fresque que les vents du midi, surtout près de la mer, dont le scirocco apporte les sels destructeurs.

En 1504, un grand incendie consuma en entier, près du pont du Rialto, à Venise, le Fondaco de' Tedeschi, avec toutes les marchandises qu'il contenait. La seigneurie ordonna la prompte reconstruction de cet édifice, et voulut que ses distributions intérieures fussent plus commodes et plus ornées qu'auparavant. L'architecte consulta Giorgione, dont la renommée s'était fort accrue, et le chargea de peindre les fresques, lui laissant le libre choix des sujets, afin que son talent pût se développer sans entraves, dans le lieu le plus beau et le plus fréquenté de la ville. Giorgione commença de suite, et ne s'occupa guère qu'à suivre son caprice et à montrer son habileté. En effet, on ne trouve dans cette peinture aucun sujet qui soit sagement ordonné, ou qui retrace les faits historiques de quelques personnages anciens ou modernes. Quant à moi, je n'ai jamais rien compris à ces compositions, ni rencontré personne qui pût me les expliquer. Ici, un homme a près de lui une tête de lion; là, auprès d'une femme, on voit un ange ou un amour. C'est un inexplicable pêle-mêle. Il y a bien, au-dessus de la porte principale qui donne sur la Merzeria, une femme assise armée d'une épée, dont les pieds portent sur un

géant abattu, ce qui la fait ressembler à une Judith, mais ses regards dirigés sur un Allemand, qui occupe le bas du tableau, me font supposer, s'il faut absolument donner à ce sujet une interprétation, qu'il a voulu représenter la Germanie. Quoi qu'il en soit, il faut convenir que ces figures, examinées isolément, sont bien établies, et prouvent chez cet artiste de réels progrès. Quelques parties de ces peintures, et surtout les têtes, sont d'une exécution ferme, et de la couleur la plus vraie. Giorgione, avant tout, cherchait à donner de l'animation à ses sujets et à n'imiter aucune manière. Le Fondaco de' Tedeschi est célèbre à Venise, à cause de son utilité et des peintures du Giorgione.

Il fit ensuite un Portement de croix, où l'on remarque l'admirable figure d'un Juif, qui hâte brutalement la marche du Christ. Ce tableau, objet de la vénération des fidèles et qui opère aujourd'hui des miracles, est placé dans l'église de San-Rocco.

Giorgione travailla aussi dans plusieurs endroits, comme à Castelfranco et dans le Trévisan. Il fit beaucoup de portraits pour des princes italiens. Un grand nombre de ses ouvrages fut envoyé dans les pays étrangers. Venise tenait à prouver que si de tout temps la Toscane avait été abondamment pourvue d'artistes distingués, le ciel n'avait cependant ni oublié ni abandonné les pays voisins des monts.

On raconte que le Giorgione, dans le temps que le Verrocchio exécutait son cheval de bronze, se rencontra avec plusieurs artistes qui prétendaient que la

sculpture avait sur la peinture l'avantage de montrer une figure de tous les côtés, pourvu qu'en tournant autour d'elle on changeât de points de vue. Giorgione, au contraire, soutenait que la peinture pouvait offrir tous les aspects d'un corps et les faire embrasser d'un seul coup d'œil, sans qu'on eût besoin de changer de place. Il s'engagea même à représenter une figure que l'on verrait des quatre côtés à la fois.

Les pauvres sculpteurs se mirent la cervelle à l'envers pour comprendre comment Giorgione se tirerait d'une semblable entreprise.

Il peignit un homme nu, dont les épaules sont tournées vers les spectateurs. Une fontaine limpide réfléchit son visage, tandis qu'un miroir et une brillante armure reproduisent ses deux profils : œuvre charmante et capricieuse qui justifia les prétentions de notre artiste.

Il fit encore le portrait de Catherine, reine de Chypre, que j'ai vu chez Messer Giovan Cornaro.

Je possède du Giorgione une étude, faite d'après un Allemand de la maison des Fucheri, très riches marchands du Fondaco de' Tedeschi, et quelques dessins et croquis à la plume d'une grande beauté (5).

Au milieu des travaux et des efforts que faisait Giorgione pour mériter de la gloire et en laisser à son pays, il se délassait avec ses amis qu'il réunissait souvent chez lui. Dans une de ces fêtes animées par la musique et les plaisirs, il s'éprit d'une jeune femme. L'un et l'autre se livrèrent avec ardeur à leur amour; mais, en 1511, sa maîtresse fut infestée de la peste, et Giorgione, toujours assidu près d'elle, ne tarda

pas à succomber à la contagion. Il mourut à l'âge de trente-quatre ans.

Sa mort affligea profondément ses amis, à qui son grand mérite le rendait cher, et fut une perte pour le monde entier.

Heureusement il laissa deux dignes élèves, Sébastien de Venise, nommé plus tard *Frate del Piombo*, à Rome, et Titien de Cadore, qui non-seulement égala mais surpassa grandement son maître. Nous dirons combien ces deux élèves du Giorgione illustrèrent notre art par leur science et leur génie (6).

Plusieurs personnes savantes, entre autres le Boschini [1], ont vivement attaqué Vasari, pour avoir prétendu que le Vénitien Giorgione avait, toute sa vie, imité la manière du Vinci. Il nous semble à nous aussi, qu'il faudrait s'élever contre cette assertion, si l'on pouvait admettre que Vasari l'ait posée dans toute sa rigueur. Mais on doit tenir compte à cet historien de ce qu'il déclare un peu plus loin, et du palliatif qu'il apporte, en annonçant que le Giorgione observa la nature avant tout, et n'imita aucune manière. Les deux affirmations, également tranchantes, se détruiraient mutuellement s'il fallait les prendre toutes les deux au pied de la lettre ; et le Vasari, en ce cas, resterait coupable d'une inconséquence ou d'un non-sens. Mais nous croyons qu'il

[1] Marco Boschini, *la Carta del navegar pittoresco.* — Venez., 1660.

n'en doit pas être ainsi : le Vasari inscrit ses remarques à mesure qu'elles lui sont suggérées ; il s'occupe peu à les confronter ou à les résumer. Il raconte plus qu'il ne professe. Et ce n'est pas là le moindre mérite de son histoire : il est plus précieux pour nous, en effet, d'avoir maintenant les trésors d'un abondant chroniqueur que les élucubrations d'un théoricien systématique. Ainsi, au milieu d'une si longue revue d'hommes et d'œuvres d'art, nous comprenons parfaitement qu'il ait dû s'égarer quelquefois, et se contredire souvent en écrivant, sans les relire, ses impressions naïves et rapides. C'est pourquoi, nous consacrant à examiner son livre, nous nous efforcerons plutôt à l'expliquer qu'à le combattre. Alors, au lieu de heurter les deux assertions du Vasari, qui nous occupaient tout à l'heure, nous aimerons mieux chercher à les joindre, pour prouver que l'une et l'autre ont un côté vrai. Ce parti est facile à prendre, et il vaut mieux s'y arrêter que de se passionner, et de discuter longuement, comme Mengs, pour arriver à dire « que le Giorgione, en effet, n'a rien pris au « Vinci, mais qu'il doit sa manière au Corrége. »

Pourquoi douter que le Giorgione ait pris quelque chose au Vinci? est-ce que Léonard n'était pas assez riche pour fournir, et Giorgione assez fort pour prendre ce qu'il fallait au progrès? n'est-ce pas le droit éminent des hommes forts, de donner à leurs successeurs et d'arracher à leurs devanciers? Pourquoi faire d'une chose aussi naturelle, aussi généralement observée dans toutes les directions de l'esprit humain, une chétive question d'école et de

rivalité ? Le Vinci vient le premier ; le Giorgione voit ses ouvrages et en profite, précisément parce qu'il était fait pour avancer et pour créer. Dans ce sens, le Vasari a été judicieux, et son observation est fondée. Léonard de Vinci, le premier, donne au contour ou forme extérieure, et au modelé ou forme intérieure, cette vérité large qui résume harmonieusement toutes les vérités de détail, et ce caractère général qui exprime tous les aspects particuliers d'une chose. Essayer d'arriver là, c'était entreprendre une tâche immense ; en réaliser un seul exemple, dût-il rester unique, c'était participer à tous les résultats prochains qui devaient éclore sous le travail puissant de ses successeurs. Le Giorgione vient ensuite ; il n'imite pas, il ne reproduit pas Léonard : imiter et reproduire, c'est la part des écoles et des écoliers ; et le Giorgione est un maître. Mais ce que Léonard a fait pour la forme, le Giorgione le fera pour la couleur. Le premier, il va donner à l'objet représenté la grande localité de tons qui absorbera et contiendra toutes les nuances particulières ; la grande ampleur d'effet qui coordonnera tous les accidents partiels. A l'un donc aura appartenu, pour la première fois, l'unité et l'expression de la forme et du plan ; à l'autre, l'unité et la magie de la couleur et de l'effet. Ainsi, du moment que le Vénitien a vu le Florentin, il se place d'emblée à la même hauteur, et, partant de là, procède à ses œuvres originales. Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Titien, une fois leur première jeunesse passée et leur apprentissage fait, sont tous partis d'un point identique ; il fallait qu'ils fussent

également forts pour s'y placer, également forts pour s'y soutenir. Leur importance absolue est la même; leur valeur relative dépend du bonheur des circonstances et de la longueur de leurs vies, de leur degré de volonté, du nombre de leurs ouvrages, et surtout des sympathies diverses qu'ils nous inspirent. Mais, pour le progrès de l'art, leurs intelligences sont équivalentes ; ou au moins on perdrait son temps à vouloir porter plus loin cet examen intime.

Presque tous les auteurs vénitiens ou florentins attribuent le progrès accompli par Léonard et le Giorgione à une volonté plus forte d'imiter la nature. Ceci nous semble incomplet ou mal formulé. Ces deux grands hommes ont placé l'art plus haut qu'il n'était, mais ce n'est point à cause d'une plus exacte imitation qu'ils sont arrivés à le faire : le Verrocchio et le Mantègne, le Pérugin et Masaccio n'avaient-ils pas regardé la nature de près, et lutté énergiquement pour arriver à la rendre? Jean et Gentil Bellin marchaient-ils au hasard? leurs efforts n'avaient-ils point une base? Ne cherchaient-ils pas à se rapprocher le plus qu'ils pouvaient de la vérité matérielle? Qu'y a-t-il donc qui soit moins la nature, par exemple, dans le portrait des frères Bellin que dans celui de Gaston de Foix que l'on voit au Louvre? Si le regard demandait avant tout un trompe-l'œil, l'épreuve serait douteuse. Si Léonard et le Giorgione ont donné à leurs ouvrages une plus grande valeur, ce n'est pas tant pour avoir reculé les bornes de l'imitation, que pour avoir osé aussi fortement

faire passer cette imitation à travers leur personnalité et leur génie particulier. On pourrait dire, sauf la propriété des termes, qu'ils ont exprimé la nature plus encore comme ils la sentaient que comme ils la voyaient; et c'est là le véritable point où l'art a gagné toute sa taille et accompli sa croissance. Les grands maîtres copient la nature, mais à leur façon. Giorgione et Léonard ont été d'étonnants portraitistes. Pourquoi? est-ce pour avoir plus servilement que d'autres imité leurs modèles? il n'en est rien. Chaque tête humaine sur leur toile conserve bien son caractère propre, mais le peintre cependant y a mis quelque chose de son individualité. Ceci peut paraître étrange au premier aperçu, mais les faits sont là : tous les portraits d'Holbein, depuis celui d'Érasme jusqu'à celui d'Anne de Boleyn, n'ont-ils pas tous, à différents degrés, dans leur physionomie, quelques traces de la patience et de la précision du peintre suisse? Les portraits de Léonard retiennent quelque chose de son affabilité et de la finesse de son esprit. Ceux du Giorgione ont la richesse bizarre et la mâle ampleur de son caractère. Les chairs, l'éclat des yeux, les plans accusés des traits, les cheveux au vent, les cous tendus et brusquement posés, les raccourcis et les plafonnements soudains, les barrettes et les panaches, le velours, l'or et l'acier, devaient se traduire d'une manière inimitable et exclusive par l'ardent jeune homme de Venise. Rembrandt, Vandyck, Reynolds, si le temps et la distance peuvent permettre un tel rapprochement, eussent donné quelque chose de la bonhomie puis-

sante, du calme mélancolique, et de la réserve élégante des peuples du Nord, à toutes ces têtes exaltées et actives de Naples, de Florence et de Venise. Mais quand le Giorgione peint d'une manière frappante le grand Gonsalve, Gaston ou Bayard, ou même les têtes tudesques du Fondaco, il les colore tous au soleil de l'Adriatique.

Les artistes d'un tel ordre et d'une telle trempe sont ceux qui pourraient le plus positivement s'appeler peintres d'histoire, car ils nous lèguent ce que l'art humain peut écrire de plus profond et de plus expressif; et ils nous montrent encore aujourd'hui leurs contemporains vivant de la vie réelle, et animés de leurs passions. Voilà pourquoi Byron évoque Venise tout entière en contemplant quelques têtes du Giorgione.

NOTES.

(1) Son nom de famille était Barbarelli.

(2) Plusieurs auteurs font naître le Giorgione un an ou deux plus tôt. — L'État de Trévise ou Marche trévisane appartenait alors à la République vénitienne, ainsi que Vérone, Vicence, Padoue, la Bresse, la Dalmatie et le Frioul. — On peut remarquer ici que presque aucun des grands maîtres qui ont illustré Venise n'y est né, les États ont donné à son école le Bassan, le Porta et Jean d'Udine. Le Giorgione et Paris Bordone lui sont venus de Trévise. Le Titien, le Pordenone sont nés dans le Frioul; les deux Veronese, Alexandre Turchi et Paul Caliari, à Vérone; enfin, Andrea Schiavone était Dalmate, Jérôme Mutian Bressan, et Palme-le-vieux Bergamasque.

(3) L'exécution du Giorgione est très simple. De Piles fait observer que l'intelligence des oppositions en est le principal caractère.

Il faut en effet que le Giorgione possède cette intelligence à un haut degré, s'il ne se servit jamais que de quatre couleurs dans les chairs, comme de Piles l'affirme.

Nous reviendrons sur ce point important dans quelque autre occasion fournie par notre texte.

(4) On raconte que le Giorgione fut le premier qui introduisit à Venise l'usage de peindre la façade des maisons, après avoir imaginé d'orner ainsi la sienne. C'était une mine ouverte aux travaux de la fresque, et cette mode ne fut pas sans influence sur le goût *ornamental*, comme dit Reynolds, de l'école vénitienne.

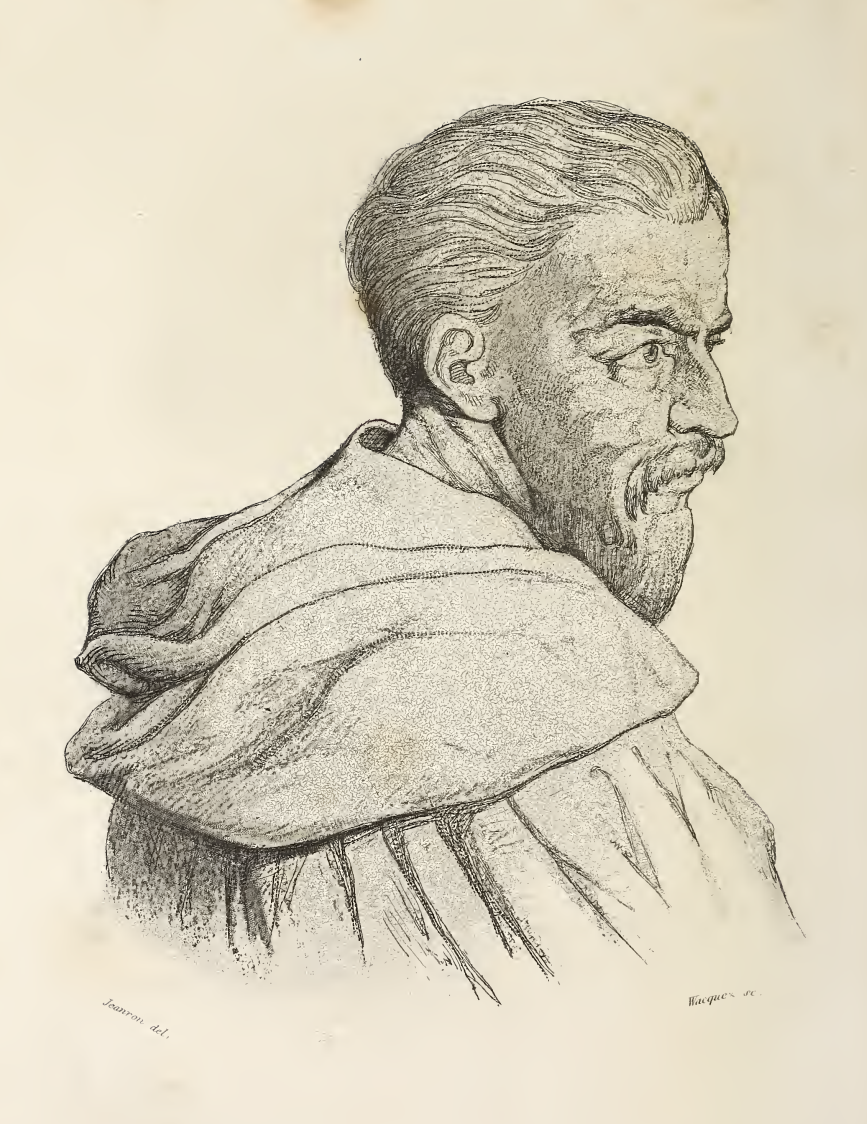
(5) Le Musée royal possède quatre tableaux du Giorgione.— Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste; l'Ex-voto; le Concert champêtre; le Portrait de Gaston de Foix, duc de Nemours. On signale comme les plus précieux ouvrages de ce maître: le Christ mort du Mont-de-Piété, et le Sant Omobono de l'école de Sarti, à Venise.

On lui a attribué à tort une foule d'ouvrages. Quelques catalogues ont même été jusqu'à mettre sur son compte une scène du roman moderne de Gil Blas.

Le Giorgione a été gravé, entre autres, par Van-Kessel, Troyen, Boël, et L. Wossermann (galerie du prince Léopold). On peut voir aussi quelques pièces d'après lui, dans les recueils gravés du cabinet de l'empereur, des tableaux du grand-duc, et du cabinet Crozat.

(6) Quelques auteurs font mourir Giorgione à 32 ans, et racontent autrement la cause de sa mort. Suivant l'un, le Giorgione aurait admis dans son école et comblé de bienfaits Pietro Luzzo, de Feltre; celui-ci lui aurait enlevé sa maîtresse; Barbarelli qui aimait éperduement cette femme, ne pouvant se consoler de cette infidélité et de cette ingratitude, serait mort de chagrin. L. Luzzo, de Feltre, appelé aussi Zaratto, d'après un manuscrit sur la peinture d'Udine, et une histoire aussi manuscrite sur les peintures de Feltre, serait le même que le Vasari nomme Morto da Feltro. Ces faits sont peu éclaircis, nous y reviendrons à la vie de Morto da Feltro.

Les principaux élèves ou imitateurs du Giorgione sont: Pietro Luzzo ou Luzio, Lorenzo Luzzi, Sébastien del Piombo, Tiziano Vecelli, Giovanni d'Udine, Francesco Torbido, Lor. Lotto, Jacopo Palma, Giovan. Cariani, Rocco Marconi, Girolamo de Trévise, et le Pordenone.



ANTONIO DA CORREGGIO.

ANTONIO DA CORREGGIO,

PEINTRE PARMESAN.

Je ne veux pas sortir du pays que la nature, pour ne pas être accusée de partialité, dota d'hommes aussi rares et aussi précieux que ceux dont elle avait orné la Toscane pendant de longues années. Parmi ces hommes brille Antonio da Correggio, peintre éminent, doué d'un beau et grand génie. Il arriva à une telle perfection dans le style moderne, qu'en peu d'années, à l'aide de ses qualités naturelles et de ses puissants efforts, il devint un merveilleux et sublime artiste (1).

Il était d'un caractère très timide; et pour soutenir sa nombreuse famille, il exerçait son art, aux dépens de sa santé, au milieu de fatigues continuelles. Sa bonté d'âme le faisait agir ainsi; cependant il s'affectait outre mesure des maux qui pèsent sur notre pauvre humanité. Il était très mélancolique et se rendait esclave de ses travaux. Aucune difficulté ne put jamais l'arrêter, comme le prouve une multitude de figures qu'il peignit et termina avec soin, dans la grande tribune de la cathédrale de Parme.

Dans cette peinture, les raccourcis et les perspectives de bas en haut tiennent vraiment du prodige (2).

Il fut le premier qui introduisit en Lombardie le style moderne ; aussi pense-t-on que s'il eût quitté sa patrie pour visiter Rome, il eût enfanté des miracles et se fût montré un dangereux rival pour les grands hommes de son époque. Sans avoir vu les antiques et les bonnes productions modernes, il créa des chefs-d'œuvre : s'il les eût connus, n'est-il pas certain qu'il se serait encore perfectionné, et que de progrès en progrès il aurait atteint les dernières limites de l'art? Aucun peintre ne surpassa ce divin artiste et ne put comme lui réunir la morbidesse et le relief, tant ses carnations étaient pleines de souplesse et de suavité, tant il savait donner de grâce et d'élégance à tous ses ouvrages.

Antonio fit pour la même cathédrale deux grands tableaux à l'huile, dans l'un desquels on voit un Christ mort, qui fut couvert d'éloges. A San-Giovanni de Parme, il peignit à fresque une tribune, où il représenta la Vierge montant au ciel, entourée d'une quantité immense d'anges et de bienheureux. On a peine à comprendre qu'il ait pu exécuter et même inventer cette admirable composition. Nous ne saurions décrire la beauté des draperies et le caractère des figures. Nous possédons dans notre recueil quelques études faites pour ce tableau et dessinées au crayon rouge par Antonio lui-même, ainsi que plusieurs croquis de sacrifices antiques, et divers ornements dans lesquels se jouent des enfants d'une beauté ravissante. Si Antonio n'avait pas donné

à ses peintures la perfection que nous leur voyons, ses dessins, quoique bons, remplis de charme et faits de main de maître, ne lui auraient pas acquis la réputation dont il jouit parmi les artistes. Notre art est si difficile, et demande tant de genres de perfection, que rarement un homme peut les posséder tous. Les uns, habiles dessinateurs, pèchent par le coloris; d'autres au contraire, merveilleux coloristes, sont de pauvres dessinateurs. Ceci provient du sentiment et de la pratique qu'on adopte dès l'enfance : pour atteindre la perfection, il faut joindre le coloris au dessin. C'est pourquoi une haute distinction est due au Corrége, qui réunit toutes ces qualités dans ses tableaux à l'huile et ses fresques. L'Annonciation qu'il peignit à Parme, dans l'église des Franciscains, vient à l'appui de ce que nous disons. Cette fresque est si admirable, que les frères voulant faire réparer le bâtiment, et craignant que la peinture n'éprouvât quelque dommage, entourèrent de charpentes armées de ferrements la muraille qu'ils coupèrent peu à peu, et ils réussirent à sauver ainsi un chef-d'œuvre qu'ils placèrent ensuite dans un lieu plus sûr du même couvent.

Le Corrége peignit aussi sur une porte de la ville une Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Les étrangers, qui ne connaissent pas les autres ouvrages d'Antonio, admirent avec étonnement le ravissant coloris de cette fresque. A Sant' Antonio il représenta la Vierge, sainte Marie-Madeleine, et auprès d'elles un petit enfant qui tient un livre et sourit si naturellement qu'il égaie et oblige en quelque sorte

à sourire avec lui ceux qui le regardent. Il fit encore un Saint-Jérôme, d'une couleur si étonnante, que les peintres dans leur admiration s'accordent à dire qu'il est presque impossible d'aller plus loin.

Antonio fit également, pour différents seigneurs de Lombardie, plusieurs tableaux, deux entre autres qu'il acheva à Mantoue pour le duc Frédéric II, qui voulait les offrir à l'empereur. Jules Romain, en les voyant, dit qu'il ne connaissait personne dont le coloris pût se comparer à celui du Corrége.

L'un de ces tableaux représente une Léda nue, et l'autre une Vénus. Les carnations ont une morbidesse et un modelé dans les ombres qui les rendent semblables à la nature même. Dans un magnifique paysage, on voyait une de ces figures dont les cheveux sont d'une inimitable finesse de tons et de travail. Quelques gracieux amours essaient contre une pierre leurs flèches d'or et de plomb. Une eau claire et limpide, qui coule entre des rochers et vient baigner les pieds de Vénus, donne à cette déesse une grâce indéfinissable. Personne ne pouvait se défendre d'une certaine émotion en découvrant tous les charmes répandus dans cette composition. Aussi Antonio était digne pendant sa vie de tous les honneurs, et méritait après sa mort toute la gloire que la renommée et les écrits peuvent donner aux grands génies.

A Modène, il peignit une Vierge que tous les connaisseurs regardent comme la meilleure peinture de cette ville. A Bologne, les Ercolani, gentilshommes bolonais, possèdent un Christ qui apparaît à Marie-Madeleine dans le jardin.

Il y a peu de temps, Messer Luciano Pallavicino, passant à Reggio, vit un très beau tableau du Corrége, qu'il acheta sans se laisser arrêter par le prix, et qu'il envoya à Gènes, comme une pierre précieuse.

On trouve encore à Reggio un tableau qui représente la Nativité du Christ. La lumière qui s'échappe de la personne de l'enfant Jésus éclaire les pasteurs qui l'entourent. On remarque une femme qui, voulant contempler le Christ, est obligée de voiler ses yeux avec la main, ne pouvant supporter l'éclat qui l'éblouit. Ce mouvement si bien exprimé est un miracle de l'art. Au-dessus de la cabane un chœur d'anges chante les louanges de l'enfant divin. Ce groupe semble plutôt descendre du ciel que créé par la main d'un homme.

Il y a dans la même ville un petit tableau de la grandeur d'un pied, qui est la chose la plus précieuse et la plus belle qu'ait produite le Corrége. C'est un Christ au Jardin-des-Oliviers par un effet de nuit. Jésus est éclairé par les flots de lumière qui environnent l'ange qui lui apparaît. La montagne au pied de laquelle prie le Sauveur jette sur trois apôtres endormis une ombre qui leur donne une force et une vigueur inexprimables. Dans le lointain, l'aurore commence à paraître; on aperçoit plusieurs soldats accompagnés de Judas. Ce sujet, exécuté dans une petite proportion, est si bien entendu, qu'il serait impossible de rien faire qu'on pût lui comparer. Je pourrais m'étendre longuement sur les travaux de ce grand peintre; mais je m'arrête ici,

car toutes les productions de son génie sont admirées comme quelque chose de divin par tous les artistes.

Je n'ai épargné aucune recherche pour me procurer le portrait du Corrége; mais comme il ne le fit point lui-même, et que sa vie retirée et laborieuse a empêché les autres peintres de nous le transmettre, mes efforts sont restés infructueux. Modeste et simple, il ignorait son talent, et ne croyait jamais être arrivé à la perfection qu'il désirait dans l'art dont il connaissait toutes les difficultés. Il se contentait de peu, et vivait en très bon chrétien.

Antonio, chargé d'une nombreuse famille et continuellement tourmenté du désir d'épargner, était devenu si misérable dans sa manière de vivre, qu'il ne pouvait l'être davantage. On raconte qu'après avoir reçu à Parme un payement de soixante écus en quadrins, il voulut porter à Correggio cet argent dont il avait besoin, et partit à pied avec cette charge par un soleil brûlant. A son arrivée, harassé de fatigue et de chaleur, il but de l'eau fraîche, et se mit au lit avec une fièvre très violente qui termina ses jours. Il avait environ quarante ans. Ses ouvrages datent à peu près de 1512. Antonio enrichit la peinture de toute la magie des couleurs, et ouvrit les yeux aux peintres lombards, qui sont venus après lui enfanter tant d'œuvres remarquables. Il nous a montré comment on doit peindre les cheveux dont il savait vaincre si facilement les difficultés. Les peintres lui doivent une reconnaissance éternelle (3).

Messer Fabio Segni, gentilhomme florentin, fit en son honneur l'épigraphe suivante :

Hujus cùm regeret mortales spiritus artus
Picloris, Charites supplicuere Jovi :
Non alia pingi dextra, Pater alme, rogamus;
Hunc præter, nulli pingere nos liceat.
Annuit his votis summi regnator olympi,
Et juvenem subito sidera ad alta tulit,
Ut posset melius Charitum simulacra referre
Præsens, et nudas cerneret indè Deas.

A la même époque, vivait Andrea del Gobbo, Milanais, coloriste agréable, qui a laissé beaucoup de peintures, à Milan, sa patrie. On voit à la Chartreuse de Pavie un grand tableau de l'Assomption de la Vierge, que la mort l'a empêché d'achever, et qui montre combien ce peintre était habile et aimait son art.

Le Corrége est un de ces hommes rares qui, préparant tant de choses glorieuses pour la postérité, n'en vivent pas moins ignorés et méconnus de leurs contemporains. Tristes et solitaires existences que rien ne soutient ni ne console au milieu des angoisses du doute et de la faim, si ce n'est une vague espérance de gloire après la mort, et le généreux dépit de leur conscience! Le Corrége s'écriant devant un tableau de Raphaël: « Et moi aussi, je suis peintre! » a exprimé dans sa sublime exclamation toute la profondeur de ses souffrances et toute l'intimité de ses joies. Comme le grand et malheureux Galilée, il nous a laissé dans ce cri de sa conviction le secret de son

courage et de sa constance; car si Dieu veut parfois que de telles supériorités restent inaperçues et incomprises, il sait cependant les défendre des injustices et des distractions contemporaines, assez pour que leur mémoire ne s'annihile pas; et c'est en leur donnant cette conviction du talent qu'il les pousse à l'avenir, à travers leur siècle ingrat.

Mais ces génies dont le présent enregistre à peine l'existence, et dont l'avenir doit proclamer si haut la gloire, sont les écueils où l'historien échoue. Ils demeurent pour nous, comme ces créations spontanées, comme ces apparitions phénoménales, dont la filiation et la loi sont inconnues, et qu'on ne peut rattacher à rien. Car si leurs résultats, que nous admirons, racontent leurs succès et leur force, ils ne peuvent nous dire rien de plus; et nous devons renoncer aux utiles enseignements que le temps ne nous a pas gardés en anéantissant tous les souvenirs de leur vie et toutes les confidences de leur travail. Quelle a été positivement la marche du Corrége? quels ont été ses aides et ses obstacles immédiats? quels ont été ses principes et ses procédés? nous n'en savons rien, et n'en pouvons rien savoir[1]. Ses ouvrages pourraient seuls nous l'apprendre, mais ils sont trop savants et trop accomplis, pour nous

[1] Voir surtout : Lanzi, *Hist. de la Peint.*, t. III, p. 400-436, et suiv. — Mengs, *Mém. sur le Corr.*, t. II. — Ratti, *Not. storich. sinc. intorno la vita e le opere del celeb. pitt. Ant. Allegri da Correggio.* Finale, 1781. — Tiraboschi, *Not. degli artefici modenesi.* Modène, 1786. — P. Affò, *Il parmig. servitor di piazza.* Parme, 1794. *Ragion. sop. una stanza dipinta, etc.* Parme, 1794.

fournir les traces de la main et les jalons de l'ouvrier. Ainsi, par la perfection même de ses œuvres autant que par sa vie oubliée, le Corrége nous échappe entièrement. On dirait qu'il a voulu lui-même aider, par la plus inexplicable exécution, à l'obscurité de son histoire, comme s'il eût prévu que son génie nous paraîtrait plus étonnant par le mystère. La grande figure du Corrége conservera donc ici sa vague et prestigieuse auréole; il serait par trop hardi d'essayer à lui enlever ce double voile du silence de son histoire et de la discrétion de son talent.

De plus, il faut ajouter, pour mieux faire comprendre toutes les difficultés d'une biographie du Corrége, que l'histoire de la peinture lombarde proprement dite a été jusqu'ici peu connue, ainsi qu'en témoigne dans ces derniers temps le savant Lanzi lui-même. Rome, Florence, Venise et Bologne plus tard, ont moins laissé s'oblitérer les traditions de leurs écoles, et mieux recueilli les faits et la succession de leurs grands maîtres. Au temps du Corrége, dans l'époque la plus brillante de l'art italien, le territoire lombard, divisé en une foule de petites souverainetés, offrait peu d'intérêt à la curiosité étrangère, et appelait peu sur lui les regards du voyageur, de l'étudiant, et de l'historien. Mantoue, Padoue, Reggio, Crémone, Parme, Modène, chaque ville enfin, avait son école distincte. Les travaux et les renommées ne pouvaient s'étendre dans un cercle aussi étroit; et le Vasari, appelé ailleurs par de plus importantes réalisations et de plus grandes popularités, a dû passer rapidement en revue cet art mor-

celé et sans chef; et par conséquent a pu fort peu en connaître la génération, l'ordre et les embranchements. Il n'assigne aucun maître au Corrége, et ne lui trouve aucun élève.

Nous savons bien qu'on a accusé le Vasari d'un sentiment jaloux et du parti pris de dire peu de chose de ce grand homme, toujours, assure-t-on, pour le plus grand honneur de l'école florentine. Mais c'est ici un lieu commun gratuit; les auteurs les plus sages ont reconnu qu'on avait singulièrement abusé de ce reproche adressé quelquefois avec justice au Vasari. Assurément, s'il eût eu des renseignements plus complets sur le Corrége, et qu'il les eût cachés, il serait impardonnable; mais il a dû peu le connaître. En effet, où est le contemporain mieux instruit que lui qui l'ait rectifié? La polémique engagée à l'égard du Corrége ne remonte pas à beaucoup près aussi loin. D'ailleurs, si le Vasari manque d'ampleur et de portée dans son récit, il n'y montre nulle part le cachet de l'injustice et du mauvais vouloir. Le Corrége est pour lui, comme pour nous, un artiste divin. Il ne faut pas oublier non plus qu'ayant acquis plus tard de meilleures données et de nouvelles notions, il répara autant qu'il put ses lacunes et ses erreurs, dans le cours de son ouvrage, et notamment dans la vie de Girolamo Carpi.

Si les auteurs contemporains, ou presque contemporains, comme le Vasari, Ortensio Landi et d'autres, ont été tellement en défaut, il est bien difficile qu'on ait suppléé plus tard à leur insuffisance. On a trouvé cependant à écrire immensément sur le Cor-

rége. Au lieu de se borner à admirer ce grand artiste, on a voulu reconstruire son histoire de toutes pièces. On dirait que, précisément parce qu'on en savait peu de choses, on pouvait se permettre d'en parler davantage. Quant à nous qui désirions compléter notre texte sur un point si important, nous n'avons pas épargné les lectures et les confrontations; mais nous avons dû voir qu'il n'y avait presque rien à tirer de tous ces échafaudages. Pourtant, si nous ne pouvons rien ajouter à la vie que le Vasari nous a laissée du Corrége, nous devons réduire à leur véritable valeur toutes les inventions et toutes les hypothèses auxquelles la manie des commentateurs a donné cours, et qui ont gagné un certain air d'autorité, à force d'être répétées avec d'autant plus d'assurance qu'elles s'éloignaient de leur source.

Ce sera aussi une occasion de prémunir contre ces arguties niaises et embrouillées, dont tant de compilateurs ont hérissé la chronique de l'art, et de montrer le peu de valeur de tant de pauvres ouvrages sur une si intéressante matière.

Il y a une tradition très populaire sur le Corrége. Le sommaire de sa vie est dans toutes les mémoires, son nom rappelle universellement sa solitude, sa misère, sa mort prématurée et touchante. Cette tradition remonte à sa contemporanéité. C'est seulement un siècle après qu'on commence à la discuter et à la nier. Cependant, comme les critiques n'ont apporté dans la question rien qui ait un certain corps, on s'aperçoit, après avoir beaucoup étudié, qu'il faut en revenir à la tradition.

Le Corrége, ainsi que les autres chefs éminents de l'art, appartient entièrement, par sa première manière, au style ancien. Son Saint Antoine de la galerie de Dresde en est une preuve. On y trouve tout entières la sèche régularité et la dévote raideur de l'art catholique du moyen-âge, tandis que dans ses derniers ouvrages il est parvenu aux limites extrêmes de l'art réformé. Comment, voué d'abord à une pratique patiente, minutieuse et arbitraire, a-t-il pu arriver à l'exécution la plus hardie, la plus large, la plus vraie? Question grave qui a beaucoup tourmenté les critiques italiens [1], et qu'on pouvait plus facilement résoudre en quelques mots que par les gros volumes qu'il leur a convenu d'écrire; parce que les généralités de l'art, bien comprises, peuvent seules rendre compte de ces étonnantes transitions, et que tant de détails rassemblés çà et là ne peuvent qu'embrouiller et obscurcir cette difficulté. Mais les érudits aiment les grands mystères, afin de pouvoir révéler de grands secrets. Ils ont à toute force voulu établir qu'il y avait un arcane tout-à-fait incompréhensible dans la transformation du talent du Corrége. Ils l'ont fait dépendre d'une sorte de recette merveilleuse qu'il avait dû emprunter à quelqu'un. Ils ont fait du Corrége, de cet obscur et sédentaire paysan, une espèce d'Argonaute allant par monts et par vaux chercher ce précieux talisman, qui devait plus tard lui faire délicieusement peindre les chairs, et même les *cheveux*, comme l'a

[1] Retta. — Benedetto Lusti. — Ratti. — Della Valle. — De Piles. — Mengs. — Winkelmann. — La *Biogr. univ.*, etc.

remarqué si puérilement le Vasari, dans sa grande admiration. Cependant les premiers commentateurs, plus rapprochés de la tradition, avaient compris qu'il ne fallait pas envoyer le Corrége trop loin. Ils avaient assez près de là le Mantègne; ils supposèrent donc que le Corrége avait été son élève, parce qu'il était son voisin. C'était déjà entreprendre beaucoup d'affirmer cela en l'absence d'aucune preuve plus immédiate. S'ils se fussent bornés à dire que le Corrége avait profité de quelques tableaux du Mantègne qu'il avait pu voir à Parme ou à Modène, nous n'aurions pas à les réfuter. De reste, il est entendu que les grands hommes ne voient rien dont ils ne sachent tirer un parti quelconque; mais que le talent du Corrége devienne plus accessible, parce que nous le ferions découler des leçons du Mantègne, nous ne pouvons vraiment pas nous y prêter, et nous savons de plus que le Corrége n'avait incontestablement que douze ans à la mort du Mantègne. Cette objection toute positive, tirée de l'âge du Corrége, a été faite avant nous, et il a bien fallu que les commentateurs s'y rendissent; mais ils se sont alors rabattus sur le fils du même Mantègne, Francesco Mantègne dont ils ont voulu à toute force faire l'émule, le camarade, et le conseiller en beaucoup de choses du Corrége. Le parti était pris de ne pas laisser cet homme seul, ainsi que le présentait l'histoire. D'autres auteurs vinrent qui, trouvant Léonard installé, comme nous l'avons vu à Milan et à la tête d'une école, imaginèrent de décider que le Corrége avait étudié sous lui. Sans doute, si le Cor-

rége avait quelque chose à apprendre il tombait bien. Mais il a dû apprendre vite sous les leçons d'un tel maître, et le Vinci a dû lui-même bien rapidement remarquer le jeune étranger, et deviner son avenir. Comment alors Léonard, cet homme splendide et royal qui venait en aide à tout artiste de mérite pauvre ou riche, comme dit le Vasari, n'a-t-il pas vu celui-là? comment ce père chéri de la jeunesse milanaise n'a-t-il pas aidé et poussé le Corrége autant que Salaì et tous les autres? Assurément quelqu'un eût noté ce coupable oubli. Milan n'était pas Correggio; un tel talent ne pouvait s'y perdre ainsi. D'ailleurs, au service de cette hypothèse, on n'apporte aucun fait positif, aucune preuve concluante. Quelques écrivains en ont été frappés comme nous, et ont vigoureusement combattu cette invention. Mais ce n'était pas pour s'arrêter là; c'eût été trop simple, et cela eût fourni trop peu de matière. C'était pour emmener plus facilement le Corrége à Florence, et le présenter à Michel-Ange dont il pouvait seulement recevoir, disent-ils, la science profonde des raccourcis, et son entente de la perspective et des grandes lignes. Ce qui pourrait le plus ressembler à une preuve à l'appui de cette nouvelle supposition, c'est la prétendue ressemblance de quelques mouvements de l'Ascension du Corrége avec certaines figures du Jugement dernier de Michel-Ange. Mais le malheur est que ce malencontreux rapprochement tendrait plutôt à conduire l'illustre Buonarroti à Correggio, que l'obscur Allegri à Florence, puisque la coupole de Parme est de beaucoup anté-

rieure à la fresque de la Sixtine. Mais, en fait de voyages et de merveilleux récits, nous ne sommes pas au bout. En effet, si le Corrége a brillé tout autant par une grâce exquise et une parfaite convenance que par un *grand goût de dessin et une fierté de raccourcis*, comme disent les commentateurs, il faut bien qu'il ait été l'élève de Raphaël. Il est donc allé à Rome. Et comme il n'en coûte pas davantage d'en faire le plus sensible et le plus dévoué des élèves, on raconte son assiduité dans l'atelier de son maître bien-aimé, la participation qu'il a prise à ses travaux fameux; et l'on ne pense à le ramener dans son village que long-temps après, ayant renoncé pour toujours au séjour de Rome qui lui rappelait trop vivement la perte cruelle du divin Raphaël. Mais l'inconvénient devant lequel tombent ces belles histoires est que personne n'a vu le Corrége ni à Florence, ni à Rome; que le Vasari, Ortensio Landi, et d'autres qui auraient pu l'y rencontrer, ou savoir qu'il y avait été, n'en parlent pas, et regrettent au contraire qu'il n'y soit jamais venu; qu'on n'y a rien recueilli qui puisse s'attribuer à sa main; que Michel-Ange était peu communicatif, ses élèves rares et très connus; que l'atelier de l'affable Raphaël n'a pas laissé perdre ses souvenirs et sa légende, que tous ses élèves formaient une espèce de corps, et étaient réunis comme une famille; que quand Jules Romain vint à Mantoue appelé par l'entremise de Baldassare da Castiglione, l'ami de Raphaël, il ne connaissait point encore le Corrége, lui qui devait avoir gardé si bonne liste

des élèves de son maître, surtout de ceux qui avaient été assidus et particulièrement remarqués. Non! rien ne prouve que le Corrége ait visité Milan, Florence, Rome. Il faut mieux renoncer à expliquer la prétendue ressemblance qui existe entre quelques-uns de ses morceaux avec je ne sais quelle peinture retrouvée dans les catacombes de Rome, que de le faire gratuitement et sans preuve élève intime de Raphaël dont toutes les actions et dont les rapports sont si parfaitement connus.

Ainsi, malgré tous ces frais d'imagination, le talent du Corrége, si l'on veut continuer à le faire exclusivement dériver d'une école et d'un maître, reste tout aussi inexplicable.

Mais pourquoi ne pas accorder que le Corrége ait pu se former seul en voyant et en travaillant? Est-ce à dire pour cela qu'on le ferait tomber du ciel? Sans doute sa patrie n'était pas en première ligne, et n'abondait pas autant que les grandes métropoles en utiles documents et en beaux exemples. Mais ce n'était pas non plus un pays barbare, et en dehors du mouvement de ces arts si chers à toute l'Italie. Parme et Modène étaient des villes savantes. Il avait bien dû y pénétrer quelques œuvres retrouvées de l'art antique, et quelques beaux ouvrages des modernes, que le Corrége a certainement vus. La tradition elle-même, à laquelle nous tenons à nous référer, ne nous le montre-t-elle pas en présence d'un tableau de Raphaël? De plus, nous voyons la plastique en grand honneur dans son pays. Cet art qui précède la sculpture, et qui mieux qu'elle peut aider et développer

les peintres, était justement le spécial apanage de la Lombardie. Modène surtout avait compté de très habiles ouvriers en ce genre de travail. Le Vasari vante beaucoup ce Paganini, qui vint en France attiré par Charles VIII, et qui, dès 1484, s'était déjà fait connaître par des chefs-d'œuvre de *modelage*. Le chroniqueur Lancillotto [1] donne de grandes louanges à Giovanni Abatti, dont les saintes images en plâtre étaient répandues et célèbres dans toute l'Italie. Le grand Michel-Ange, suivant le Vasari, admirait le talent du Begarelli, et disait, en voyant les terres du modeleur modénois : « Si elles pouvaient « devenir marbre, malheur aux statues antiques ! » Cette pratique de la plastique, à laquelle la tradition nous montre le Corrége livré de bonne heure, suffirait pour rendre compte de la solidité et de la souplesse à laquelle sa peinture est arrivée. Enfin il nous semblerait, si nous voulions pousser cette analyse plus loin, qu'il faudrait ne pas chercher les racines de ce grand talent autre part que sur l'étroit terrain où l'histoire le fait naître, croître et mourir. D'ailleurs, le Corrége n'est-il pas venu au jour précis où le génie de l'homme se transformait partout, où la vie nouvelle, long-temps comprimée, devait éclore enfin? Le germe et la promesse des accroissements et des progrès étaient dans l'air, et excitaient toutes les intelligences. Avaient-ils donc tant besoin, ces hommes forts, que la Providence tenait en réserve, pour agrandir l'esprit humain par la plus étonnante réno-

[1] Lancillotto, *Cronaca modenese*, ms.

vation, de s'avertir les uns les autres? ils surgissaient à la fois, et, marchant ensemble, arrivaient au même point par différents sentiers. Le Corrége fut un de ces transformateurs nécessaires et attendus; et si, dans ce grand mouvement de la renaissance, il a gagné beaucoup plus vite le large que bien d'autres, c'est qu'il avait apporté une âme plus avide de gloire, et un tempérament mieux disposé au travail. Il n'y a pas dans sa vie d'autre secret, ni de quoi écrire des volumes.

Et puis, ce qui est plus mal encore, dans les points douteux, que d'inventer des faits, c'est de fermer les yeux sur des vérités acquises, sur des détails bien et dûment constatés, parce qu'ils s'ajusteraient mal dans le cadre qu'on veut orner par la pure fantaisie. Ceux qui ont enrichi de leurs romans et de leurs fables l'histoire austère et laconienne du divin Corrége, n'ont pas ignoré, à moins qu'ils ne l'aient voulu, l'unanime témoignage que les hommes les plus compétents ont rendu au courage résigné et à l'éducation indépendante et solitaire, par lesquels on a généralement interprété et expliqué les qualités distinctives de ce talent. Fallait-il donc prendre maladroitement le peintre le plus entier et le moins éclectique de son temps, pour le faire ainsi frapper à toutes les portes, voyager et courir? N'avaient-ils pas, entre autres indications précieuses, ces belles et naïves paroles conservées du grand Carrache: « Je dis toujours « qu'à mon goût le Parmesan n'a rien de commun « avec le Corrége, parce que les tableaux de ce grand « peintre sont sortis de sa pensée et de son entende-

« ment. On voit qu'il a tout tiré de sa tête et inventé « par lui. Il s'appartient tout entier, il est seul origi- « nal, tandis que les autres s'appuient tous sur « quelque chose qui ne leur appartient pas, celui-là « sur le modèle, celui-là sur les statues, les autres « sur les estampes. Enfin, tous les ouvrages des autres « sont représentés comme ils peuvent être, et ceux « du Corrége comme ils sont réellement. Je ne sais pas « bien m'expliquer et me faire comprendre, mais « certes je m'entends bien [1]. »

C'est encore à plaisir et pour pousser à l'effet que les commentateurs italiens ont exagéré la révolution opérée dans le talent du Corrége. Nous apprécions comme d'autres la distance qui sépare ses derniers ouvrages de ceux de sa jeunesse. Cependant, la transition ne nous paraît pas à beaucoup près aussi merveilleuse. Nous n'avons pas besoin qu'on nous habille ainsi les hommes que nous aimons, pour nous les faire plus beaux. Le Corrége s'acheminant à son dernier terme, par des progrès successifs, ne nous paraît perdre rien de son importance. Et le culte que nous rendons à ses œuvres n'en est pas moins vif et profond, sans l'éclat de ce miracle.

Le fait est qu'entre le gothique Saint Antoine de Dresde, où l'art a tant à gagner encore, et l'Assomption de la Vierge de Parme, où l'art n'a plus qu'à décroître, le Corrége nous a laissé une série d'œuvres qui toutes annoncent ses derniers résultats par une

[1] Annibal Carrache. — Voir les lettres rapp. par Malvasia, *Felsina pittrice*. Bolog., t. II.

progression qu'on peut étudier, et devant laquelle l'esprit n'a pas à s'abîmer.

Si nous ne nous prêtons pas à cet éclat d'emprunt qu'on veut jeter au Corrége, nous n'avons rien non plus qui doive nous le faire dépouiller de cette majesté de la misère et de la souffrance, qui le fait maintenant resplendir entre ses égaux d'une gloire qui lui est propre. Sur ce point nous nous attachons encore à la tradition, parce que, consacrée qu'elle est par d'éminents témoignages, nous n'avons vu au milieu de tant de lectures que les plus pitoyables inventions pour la combattre. Il a fallu toutes les ruses et toutes les ressources des annotateurs pour arriver à ébranler ainsi cette vérité laissée en repos pendant deux siècles, sous la foi des plus sincères récits et des plus évidents indices. La vanité patriotique et l'esprit de localité, qui, dans les beaux temps, imprimaient à l'Italien un mouvement plus nerveux peut-être vers les grandes choses, sont remplacés maintenant par on ne sait quelle étroite manie de tout défigurer et de tout ramener aux préjugés mesquins du jour. Que le Vasari déclare imperturbablement que, si le Corrége fût venu à Florence, il y eût beaucoup gagné, nous ne voyons rien là que de franc et de sincère, quoique cette saillie florentine puisse fortement se contester; mais qu'un abbé parmesan ou modénois vienne attaquer maintenant le Vasari comme un calomniateur, pour avoir méchamment écrit que le Corrége avait vécu et était mort misérablement; qu'il nous donne maintenant la solidité de ses panneaux ou de ses châssis et la

finesse ou la quantité des couleurs qu'il employait à ses chefs-d'œuvre, pour preuve que le Corrége avait été tenu dans l'abondance de toutes choses, c'est par trop pitoyable. Cependant les hommes les plus graves, Français, Italiens et autres, l'ont répété étourdiment et sans dégoût. Il faut que l'intimité de notre art soit bien peu connue pour que les gens qui écrivent se payent d'une telle monnaie. Le Vasari, sans la prévoir, renverse cette objection : ne dit-il pas que si pauvre que fût Corrége, il sacrifiait tout à son art, et que sa misère s'augmentait? Ne vient-il pas de mourir presque aujourd'hui un peintre de ceux dont le nom seul honorerait une école, le malheureux Sigalon, qui, dans sa vie laborieuse et productive, a presque toujours manqué de pain, et dont les châssis et les toiles pourraient un jour déposer de la munificence des singuliers Mécènes qui ne l'ont connu que pour le dédaigner et l'abreuver?

Mais si nous ne voulons pas nous rendre à un argument de cette force, si nous ne voulons pas donner accès dans notre livre à cette plate analyse, nous ne reculons point devant l'examen consciencieux des faits. Si le Corrége n'a pas été l'artiste malheureux que le Vasari nous présente, qu'aurions-nous besoin de le retenir à toute force dans cette série, assez longue sans lui, des hommes qui ont expié le génie par la douleur, et la gloire par la pauvreté?

On doit laisser les hommes sous l'aspect qui leur appartient.

Comparez les encouragements flatteurs que rece-

vaient Raphaël, Léonard, Michel-Ange, Titien, avec quelques-unes des humiliations subies par le Corrége, et dont le temps a gardé le souvenir.

Dégoûté par les exigences des moines qui l'occupaient, il n'achève pas la tribune de la cathédrale de Parme, et se retire chez lui. Comme si ces gens avaient voulu laisser une preuve du peu de cas qu'ils faisaient de son travail commencé, ils chargèrent de le finir un peintre obscur comme le Corrége, mais resté tel, le Sojaro. On voit celui-ci, dans une lettre conservée, prendre mieux ses précautions que le timide Antonio : « Je ne veux pas, dit-il, être à la « discrétion de tant de cervelles. Vous savez bien ce « qui a été dit au Corrége dans la cathédrale. »

Il paraît qu'en examinant les dessins que le Corrége présentait, un marguillier lui avait dit : « Est-ce « un plat de grenouilles que vous voulez peindre ? » Cherchant à pallier cet outrage, le judicieux Lanzi fait observer qu'un marguillier n'est pas une ville entière. Cela est vrai ; mais il est vrai aussi que l'insolence subalterne d'un commis ou d'un marguillier a pu souvent ruiner l'avenir d'un artiste modeste et sans appui. Il est encore très vrai qu'il serait peu embarrassant d'en trouver des exemples jusque dans notre temps.

Comparez le prix que retirait le Corrége de ses ouvrages à celui dont on payait ceux de ses illustres contemporains. Le Corrége recevait, pour son gigantesque travail de la coupole de Parme, le prix qu'on donnait à Raphaël pour une seule figure de ses stances. Le Corrége donnait son tableau du Christ

au Jardin-des-Oliviers en payement d'une dette de quatre écus. On le voit par des documents certains recevoir des moines qui l'occupaient des payements en denrées indispensables, un peu d'argent, quelques sacs de blé, et quelques charges de bois. Et l'on ne veut pas accorder que ce soit là le même homme qui mourut de fatigue en rapportant en toute hâte à sa pauvre famille, qui depuis long-temps l'attendait, la somme qu'il sollicitait des mauvais payeurs de Parme, et qu'on lui avait comptée enfin en monnaie de cuivre!

Quant à nous, nous adoptons cette version, et laissons le révérend père Orlandi affirmer que le Corrége n'était pas un plébéien, mais bien un homme de noble sang; que Correggio n'est pas un bourg, mais bien une grande ville; qu'Antonio, qui appartenait à la plus haute noblesse de cette cité, y a joui des plus grands honneurs, possédé les plus grands domaines, légué enfin une immense fortune à son fils Pomponio.

Nous laissons encore Manni prétendre qu'il a retrouvé l'écusson et les armoiries des Corrége [1].

Quoi qu'il en soit, quand le Corrége fut mort, et que le bruit de ses œuvres se fut un peu répandu, la maison d'Est les accapara, et un grand nombre de jeunes gens de tous les points accoururent à Parme et à Modène pour étudier le grand maître dont on parlait si soudainement. Annibal Carrache écrivait à ses frères : « Approprions-nous la manière du Cor-

[1] P. Orlandi, *Abeced. pittorico.* — Mengs. — Manni, *Vite di alcuni artefici* ins. nella raccolta del Calogerà, t. XXXVIII et XLV.

« rége, c'est la grande affaire! » C'est que les œuvres du Corrége étaient trop belles pour ne pas devoir, un jour ou l'autre, exciter cet enthousiasme; c'est, il faut le dire aussi, que l'art italien avait été poussé trop loin par l'effort de ses premiers maîtres, pour n'être pas arrivé brusquement à sa décadence, et pour laisser à l'homme le plus fort qui lui restât autre chose à faire que de s'approprier la manière d'un autre.

NOTES.

(1) Le Vasari ne donne la date ni de la naissance ni de la mort du Corrége. Suivant Lanzi, le Corrége est né en 1494, mort en 1534. — Suivant de Piles, il serait né en 1472, et mort en 1513; mais cette dernière indication est assurément erronée : on peut s'en assurer par la date bien précise de plusieurs travaux du Corrége. — Son nom patronymique que le Vasari passe sous silence était Allegri. Il signait quelquefois Lieti ou Lieto.

(2) Des deux belles coupoles du Corrége à Parme, l'une est gâtée à ce point qu'on ne peut plus en juger que par les estampes; l'autre a été entièrement détruite pour agrandir le chœur de l'église, mais César Aretusi en a fait une bonne copie.

(3) Il y a trois tableaux du Corrége au Musée : le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, le Christ couronné d'épines, Jupiter et Antiope.

« Nous avions au Musée un tableau de ce grand peintre, qui a « disparu vers 1816. Où est-il ? » (Mons. de Stendhal.)



Jeanron del — Bouquet sc

PIERO DI COSIMO.

PIERO DI COSIMO,

PEINTRE FLORENTIN.

Pendant que le Giorgione et le Corrége illustraient la Lombardie, la Toscane avait aussi ses grands maîtres; et certainement Piero di Cosimo n'est pas le moindre parmi eux. Il était fils d'un orfèvre nommé Lorenzo, et élève de Cosimo Roselli, dont il porta toujours le nom, parce qu'il regardait plutôt comme son véritable père celui qui lui avait procuré l'indépendance et le talent, par ses leçons, que celui dont il n'avait reçu que la vie.

Piero, dont les dispositions brillantes n'avaient pas échappé à l'orfèvre, fut confié à Cosimo, et jouit de bonne heure de l'affection toute paternelle d'un maître qui l'avait vu grandir, en mérite et en âge, au milieu de sa nombreuse école. Au reste, son esprit élevé, ses habitudes et ses goûts le faisaient remarquer entre tous ses camarades. Assidu et pensif de sa nature, il apportait au travail une application si grande qu'il n'écoutait rien autour de lui; il fallait lui répéter plusieurs fois les choses pour les lui faire entendre. Grand amateur de la solitude, il allait

au loin s'abandonner à sa rêverie, la tête pleine de pensées fantastiques, ou de projets imaginaires.

Piero aida beaucoup son maître, qui lui remettait assez ordinairement à exécuter les parties les plus difficiles de ses ouvrages. Roselli aimait tendrement Piero, et se voyait, sans aucun sentiment d'envie, surpasser par son élève en intelligence et en habileté ; aussi l'emmena-t-il à Rome, lorsqu'il y fut appelé par le pape Sixte pour y orner une chapelle. C'est dans une des compositions faites à ce sujet, que Piero exécuta le beau paysage dont nous avons déjà parlé dans la vie de Cosimo. Sa rare facilité à peindre d'après nature lui permit de faire entrer dans les tableaux de son maître les têtes de plusieurs personnages notables, entre autres celles de Verginio Orsino et de Ruberto Sanseverino. Quant au portrait détaché du duc Valentin, fils d'Alexandre VI, qu'il fit également à Rome, on ignore ce qu'il est devenu ; mais le carton en a été conservé, et se voit chez le vertueux et révérend Messer Cosimo Bartoli, prévôt de San-Giovanni.

De retour à Florence, Piero reçut beaucoup de commandes des plus riches particuliers, et fit plusieurs bons tableaux. J'en ai vu le plus grand nombre, ainsi qu'une foule de ses dessins et études, disséminés maintenant chez les amateurs.

On trouve de lui, au noviciat de San-Marco, une Madone debout, et tenant son fils dans ses bras ; et dans l'église de Santo-Spirito, dans la chapelle de Gino Capponi, une Visitation de la Vierge, dans laquelle il a placé un Saint Nicolas et un Saint Antoine. Ce

dernier est absorbé dans sa lecture et porte une paire de lunettes sur le nez. Il règne une grande énergie dans cette peinture à l'huile, et quelques-uns des accessoires, comme un vieux livre relié en parchemin, et deux boules qui se renvoient la lumière et les reflets, sont de vrais *trompe-l'œil.* On peut prendre, en voyant cette œuvre, l'idée de la bizarrerie de son imagination et de son amour pour les choses difficiles et singulières.

C'est surtout après la mort de son maître qu'il déploya tout son caractère, et qu'il s'abandonna complètement à l'étrangeté de ses goûts. Toujours enfermé, et ne permettant à personne de le voir travailler, il vécut dès lors en véritable sauvage. Il ne voulait pas qu'on balayât ses chambres ni qu'on cultivât son jardin. Sa vigne rampait à terre, ses figuiers et ses autres arbres n'étaient jamais élagués. Il lui fallait les choses en cet état pour qu'il les trouvât bien ; les soins de l'homme n'étant bons, suivant lui, qu'à ôter aux productions de la nature leur vigueur et leurs beautés. Rien ne pouvait égaler sa joie quand il rencontrait quelque monstruosité dans une plante ou dans un animal. Il en parlait alors avec une telle abondance à ses amis, que la cause de son contentement devenait bientôt celle de leur ennui. Il n'y avait pas d'objet si repoussant qui ne lui fournît sujet à contemplation. Sur les murailles couvertes de crachats et d'ordure, il lisait les plus belles choses du monde, des chevaux, des batailles, des villes fantastiques, des paysages immenses. Il n'était pas plus embarrassé pour commenter les nuages de la même manière.

Piero s'était appliqué à la peinture à l'huile, après avoir vu plusieurs morceaux du Vinci, dont il sentait tout le mérite. Admirateur passionné de l'exécution exquise et harmonieuse de ce grand maître, il chercha à s'en rapprocher, mais il en resta toujours assez loin, et cela se comprend : il savait trop peu s'astreindre à un procédé habituel, et semblait chercher, à chaque chose qu'il commençait, un nouveau système d'exécution.

Si Piero n'eût pas été d'une humeur aussi excentrique, s'il eût tenu plus compte de lui-même dans sa vie, on aurait mieux apprécié son génie, et aimé davantage sa personne; tandis qu'on ne le regarda guère que comme un fou, à cause de ses mœurs farouches et cyniques; quoique, après tout, il n'eût jamais fait de tort qu'à lui-même, et qu'il eût servi réellement au progrès de l'art. Aussi, tout artiste éminent, tout homme d'un beau génie averti par ces exemples, devrait s'observer et faire attention à sa fin.

Cependant, je dois avouer qu'à ses débuts, Piero fut beaucoup recherché par la jeune noblesse de Florence, précisément à cause de l'extravagance et de la singularité de son imagination. Nos jeunes seigneurs l'employaient, au carnaval, à organiser leurs divertissements, qu'il savait enrichir d'une pompe et d'une grandeur inaccoutumées. On assure même que, le premier, il fit parcourir les rues aux mascarades, à l'instar des anciens triomphes. Au moins est-il vrai que, le premier, il sut leur donner plus d'éclat et de popularité, en introduisant une action à la représentation de laquelle il faisait concourir

musique, paroles et costumes, avec grand renfort d'acteurs à pied et à cheval. Il y avait bien là, il faut le reconnaître, une donnée large et ingénieuse; et ce devait être quelque chose de magnifique à voir la nuit, à la lueur de plus de quatre cents torches, qu'un cortége de cavaliers, travestis avec goût et intention, cheminant deux à deux sur leurs chevaux splendidement harnachés, escortés par des valets en livrée uniforme et portant les flambeaux. Le char du triomphe, richement orné, était plein d'objets bizarres: cela enchantait le peuple et ouvrait les esprits.

Parmi toutes ces fêtes, je veux succinctement en signaler une qui fut conduite par Piero, déjà sur le retour de l'âge. La gaieté de celle-ci ne fit pas son succès, elle plut, au contraire, à cause de ce qu'elle avait d'horrible et d'inattendu; car l'horrible peut nous plaire quand on sait nous le présenter avec art et convenance; les représentations tragiques en sont la preuve; et l'on goûte ces choses comme les aliments acides et âcres qu'on recherche quelquefois.

Piero avait donc très secrètement exécuté, dans la salle du pape, un char de la Mort. Rien n'en avait transpiré, et la ville allait en recevoir en même temps le spectacle et la nouvelle. Cet énorme char s'avançait, traîné par des buffles; sa couleur noire faisait ressortir les ossements et les croix blanches dont il était semé. A son sommet se trouvait la gigantesque représentation de la Mort, tenant sa faux en main, et entourée de tombeaux qu'à chaque station on voyait s'entr'ouvrir, et dont sortaient des personnages couverts d'une draperie sombre, sur laquelle

étaient peints les os des bras, du torse et des jambes. Des masques à têtes de mort suivaient à distance ce char fantastique, et renvoyaient à demi, à tous ces pâles squelettes, à toutes ces draperies funéraires, la lueur lointaine de leurs torches. La terreur était à son comble, quand, au son de la musique sourde et lugubre des trompes, les squelettes soulevaient lentement le couvercle de leurs tombes, et, s'asseyant sur le bord, entonnaient d'une voix triste et languissante cette noble complainte :

Dolor, pianto, e penitenza, etc.

A la suite s'avançait encore toute une légion de cavaliers de la mort, sur les chevaux les plus maigres et les plus décharnés qu'on pût voir, au milieu d'un peuple de valets et d'écuyers agitant leurs torches allumées, et leurs enseignes noires déployées. Pendant toute la marche, cette procession chantait, en mesure, et d'une voix tremblante, le *Miserere* des psaumes.

Quoique ce sinistre spectacle ne convînt guère au temps du carnaval, la perfection de son arrangement et l'intelligence qui y avait présidé remplirent la ville d'étonnement et d'admiration. Piero, le grand metteur en œuvre de cette pompe, fut accablé d'éloges et de remercîments; et depuis, chaque année fournit son allégorie nouvelle. Au reste, Florence peut se vanter de n'avoir jamais eu de rivales pour ces fêtes; les vieillards qui ont vu le triomphe de la Mort en gardent un profond souvenir, et en parlent sans cesse. Andrea del Sarto, élève de Piero,

et Andrea di Cosimo, qui tous deux aidèrent à ce travail, assurent que Piero voulut, par cette allégorie, annoncer le prochain retour de la famille des Médicis, alors exilée de Florence. Cette noble maison, morte pour ainsi dire, devait ressusciter en reparaissant avec éclat dans sa patrie; c'est dans ce sens qu'on interprétait les paroles de la complainte :

Morti siam, come vedete,
Così morti vedrem voi :
Fummo già come voi sete,
Voi sarete come noi, etc.

Ce qui donnait à entendre que la résurrection des Médicis serait une sorte de mort pour leurs ennemis. Quoi qu'il en soit de la signification qu'on ait dans le temps attachée à cette invention, il est très certain que, quand les Médicis rentrèrent, on expliqua la chose ainsi. Tant le public aime à retrouver l'annonce des événements qui le frappent dans les faits qui les ont précédés.

Mais revenons à l'art, et continuons la revue des œuvres de Piero. On peut voir de lui un tableau très remarquable dans la chapelle des Tebaldi, dans l'église des frères Servites, où sont conservés la robe et l'oreiller de saint Philippe, frère de cet ordre. Une Madone, debout et élevée sur un piédestal, tient un livre à la main et tourne la tête au ciel; sainte Catherine et sainte Marguerite l'adorent à genoux, tandis que saint Pierre et saint Jean l'Évangéliste, avec saint Philippe Servite, et saint Antoine, archevêque de Florence, la contemplent debout. Le Saint-

Esprit plane sur toute la scène et l'illumine. Piero a voulu que l'éclat de la divine colombe fût la seule lumière qui éclairât ses figures. Il y a dans ce tableau des parties très bien dessinées et fort gracieuses; la localité en est fort soutenue, et le paysage très remarquable par la forme étrange des arbres et des rochers.

Dans le même lieu, Piero exécuta sur des gradins plusieurs petits sujets, entre autres une Sainte Marguerite sortant du ventre du dragon. Le monstre est hideux, ses yeux flamboient, tout son aspect menace du venin et de la mort. Je dois dire ici que Piero porta aussi loin qu'on peut l'imaginer le talent d'exprimer les objets effroyables et terribles. Il offrit au magnifique Julien un monstre marin de sa façon, qui était d'une difformité si extravagante, que la nature dans ses plus étonnants écarts n'a jamais pu rien créer qui s'en approchât. Cette peinture est maintenant dans la galerie du duc Cosme, qui possède en outre un recueil d'animaux fantastiques, dessinés à la plume par Piero avec un soin et une patience inimitables. Ce cahier a été donné au duc Cosme par Messer Cosimo Bartoli, prévôt de San-Giovanni, grand amateur et mon ami intime.

Piero, ayant eu à décorer une salle dans la maison de Francesco Pugliese, donna l'essor à tout ce que son imagination fantasque avait de ressources pour créer et agencer les animaux, les accessoires avec l'architecture la plus fabuleuse. J'ignore ce que sont devenues toutes ces petites peintures enlevées de la muraille après la mort de Pugliese et de ses

fils, ainsi qu'une très jolie composition représentant Mars, Vulcain, Vénus et les Amours.

Il fit pour le vieux Filippo Strozzi un petit tableau : Persée délivrant Andromède. Messer Giovan Battista Strozzi, connaissant le vif amour des arts et le goût éclairé du Signor Sforza Almeni, premier cameriere du duc Cosme, lui en a fait présent; on le voit donc maintenant chez ce dernier, qui en connaît tout le prix. C'est une des plus charmantes peintures de Piero. Le monstre marin est merveilleux. L'attitude héroïque de Persée, qui s'apprête dans les airs à le frapper de son épée, ainsi que l'expression touchante de la belle Andromède, qui attend en tremblant sa délivrance, sont parfaitement rendues. Sur le devant de la composition, se groupent des personnages nombreux, dont quelques-uns font de la musique, chantent et se réjouissent à l'avance de l'issue du combat. Rien n'est plus ravissant que plusieurs têtes de ce premier plan. Le paysage est d'une beauté rare, et le fini et la suavité de l'ensemble sont très remarquables.

Piero peignit une seconde fois les Amours de Mars et de Vénus. Le dieu de la guerre a dépouillé son armure, et dort nu sur un gazon émaillé de fleurs. Autour de lui une foule d'enfants folâtrent et jouent avec son casque, sa cuirasse et ses brassarts. Piero n'a pas oublié les colombes et les attributs de l'Amour ; et suivant ses ordinaires caprices, il nous fait voir, dans un bosquet de myrtes, Cupidon tout effrayé à l'approche d'un lapin. — Ce tableau se voit à Florence, chez Giorgio Vasari : c'est

pour lui un précieux souvenir d'un peintre dont il aima toujours la singularité et le talent.

Le directeur de l'hôpital degl' Innocenti, intime ami de Piero, le chargea de peindre un tableau à l'entrée de son église, à gauche de la chapelle del Pugliese. Piero l'acheva à son aise après avoir fait le désespoir du pauvre directeur, auquel il ne voulut jamais ouvrir sa porte tout le temps que son travail dura. Le directeur ne pouvait comprendre de tels procédés, à cause d'abord de leur mutuelle amitié, et ensuite à cause de l'argent qu'il déboursait chaque jour. Il finit donc par se fâcher sérieusement, et par déclarer à Piero qu'il n'acquitterait pas le dernier payement s'il ne voyait où en était sa peinture. Piero répondit par une menace de crever la toile et de tout détruire. Le pauvre directeur céda et paya, et fut obligé d'attendre la fin de l'ouvrage avec autant de résignation qu'il avait d'abord montré d'impatience. En somme, Piero n'eut pas tort, car il y a de bonnes choses dans ce tableau.

Après cette aventure, il se mit à peindre dans l'église de San-Piero-Gattolini une Vierge entourée de quatre figures, et couronnée par deux anges. Il s'en tira avec beaucoup d'honneur. Cette composition se voit maintenant à San-Friano, où elle a été transportée après la destruction de la première église. On trouve encore, à San-Francesco de Fiesole, une Conception, peinte par lui sur une cloison. Les figures y sont d'une moyenne dimension. C'est une fort bonne petite chose.

Disons enfin, pour clore la revue de ses travaux, qu'il exécuta, à sa grande satisfaction, plusieurs bacchanales dans la maison de Giovan Vespucci, vis-à-vis San-Michele della via de' Servi, aujourd'hui di Pier Salviati. On peut se figurer facilement quel beau champ de tels sujets ouvraient à l'imagination de Piero. En effet, il y a de quoi rester émerveillé devant la grâce de tous ces enfants, et de toutes ces bacchantes, et devant l'étrangeté de toutes ces figures à physionomies de boucs, satyres, faunes et sylvains. Rien n'est spirituel comme le Silène, qui s'y rencontre, rayonnant d'une joie bachique, et monté sur un âne auquel il donne à boire en marchant.

Piero, dans ses ouvrages, savait allier à l'esprit le plus fantasque et le plus original une grande finesse d'observation et une connaissance approfondie de la nature; il travaillait pour lui-même, et la satisfaction intime que lui procurait son art le rendait insensible aux fatigues et à la longueur du temps qu'exigeaient ses productions. Il ne pouvait en être autrement chez un homme passionné, qui, ne tenant aucun compte de son bien-être, en était venu à se soucier si peu des jouissances matérielles, qu'il vivait continuellement d'œufs durs, cuits non pas pour chacun de ses repas, mais par cinquantaines à la fois, afin d'épargner le temps ou le feu, lorsqu'il faisait chauffer sa colle. Alors le bon Piero ne s'inquiétait plus de sa nourriture, jusqu'à ce qu'il ne trouvât plus un seul œuf au fond de sa corbeille. Toute autre manière de s'arranger dans la vie lui paraissait une servitude, en comparaison de la sienne.

Il ne pouvait supporter l'ennui mortel, suivant lui, d'entendre crier les enfants, tousser les hommes, sonner les cloches, chanter les moines; mais si la pluie tombait à torrents, il éprouvait un vif plaisir à la voir frapper à-plomb les toits, et rejaillir sur le pavé. Cependant l'orage lui faisait peur, il fermait ses fenêtres et sa porte, et s'il tonnait fort, il se cachait dans son manteau, et allait se blottir dans un coin de son atelier. Il avait une telle mobilité et une telle incohérence dans sa conversation, il lui venait à l'esprit de si belles choses à dire, qu'il y avait de quoi mourir de rire en l'écoutant.

Dans sa vieillesse, quand il eut atteint environ l'âge de quatre-vingts ans, ses manies, poussées au-delà de toutes les bornes, inspiraient un sentiment de pitié. Ne souffrant aucun domestique autour de lui, toute aide manquait à ce malheureux et farouche vieillard. Devenu paralytique, le pauvre Piero voulait encore peindre. Il faisait d'inutiles efforts pour affermir sa main; comme il ne pouvait y réussir, il entrait en fureur, et laissait tomber son appuie-main et sa brosse; son désespoir faisait peine; ne sachant alors à quoi s'en prendre, il se fâchait contre les mouches, et se mettait en colère contre son ombre.

Néanmoins, dans sa languissante vieillesse, il fut encore visité par quelques amis qui l'engageaient à se réconcilier avec Dieu; toujours il les remettait au lendemain. Ce n'est pas qu'il manquât de foi, car, malgré son étrange manière de vivre, il n'avait cessé de se montrer fort religieux; mais il ne pouvait se persuader qu'il fût si près de sa fin. Dans ces cir-

constances il aimait à s'entretenir des maladies qui tourmentent et épuisent le corps, et des souffrances bien plus vives du malheureux qui sent son esprit s'affaiblir peu à peu avant de mourir tout entier. C'était à ses yeux la plus grande des misères. Puis il déblatérait contre les médecins, les apothicaires, les garde-malades qui font mourir leur patient d'inanition, tout en le violentant pour lui faire avaler les sirops et les potions. Il énumérait longuement tous les supplices et tous les martyres qui précèdent la dernière heure : subir les médecines et les clystères, être empêché de dormir quand on a sommeil, être forcé de faire son testament, entendre pleurer ses parents, être laissé dans une chambre sans lumière. Mais en revanche sa tête s'exaltait à la pensée de la mort sur un échafaud. C'était une belle chose, à son gré, que de marcher à l'éternité en plein air, entouré des flots du peuple, transporté par les saintes exhortations du prêtre et les prières de la foule, et de se sentir emporté au paradis sur l'aile des anges. C'est ainsi que cet homme bizarre amenait toutes ses pensées et tous ses discours aux conclusions les plus extrêmes.

Avec de si étranges idées, il devait vivre et mourir étrangement. Il fit si bien qu'un jour de l'année 1521 il fut trouvé mort, au bas de son escalier. On l'enterra à San-Pier-Maggiore.

Ses élèves furent nombreux. Je citerai entre autres Andrea del Sarto, artiste du plus grand mérite.

Francesco da San-Gallo nous a laissé le portrait de Piero dans sa vieillesse. Il était son ami intime, et je

ne dois pas oublier de dire qu'il possède de la main de Piero, une magnifique tête de Cléopâtre, et deux portraits frappants, l'un de Giuliano son père, l'autre de son oncle Francesco Giamberti.

Le Vasari s'est évidemment complu dans la biographie de Piero di Cosimo, et nous comprenons fort bien que les annotateurs de l'édition de Milan, en 1809, en aient fait la remarque. « N'en déplaise, disent-ils, à maître Georges, c'est trop, malgré tout le mérite de Piero di Cosimo, de le comparer au Corrége et au Giorgione. » Comment, en effet, ne pas trouver de l'exagération dans ce rapprochement établi entre un homme parfaitement oublié maintenant, et les deux peintres illustres qui ont fondé les écoles vénitienne et lombarde ?

Cependant, en y réfléchissant, il y a moins de légèreté qu'on ne le croirait d'abord dans la haute estime que le Vasari professe pour son compatriote. C'est que, dans les arts surtout, beaucoup de réputations, même éclatantes et incontestées, sont destinées à décroître avec le temps et à se perdre ; c'est que beaucoup de résultats, qui paraissent tenir du prodige, sont destinés à subir l'indifférence et le dédain de la postérité, tandis que des noms et des œuvres à peine remarqués vont au contraire s'anoblissant de plus en plus. Il paraît qu'il n'est guère facile au critique de faire cette distinction parmi ses contem-

porains; car, assurément, beaucoup plus de gens auraient devancé la postérité dans ses jugements. Aussi faut-il accepter avec moins d'aigreur et de blâme ces comparaisons étranges dont les critiques anciens abondent, et qui nous choquent tant aujourd'hui. On le doit d'abord, parce qu'il faut reconnaître qu'il est difficile de ne pas broncher dans l'appréciation des choses de l'art, même en y apportant beaucoup de tact et de bonne foi; ensuite, parce qu'il ne faut pas perdre de vue que, si les opinions passées sont facilement attaquées par nous, nos opinions présentes se défendront peut-être plus mal un jour. Comment croire, en effet, que nos critiques les plus sûrs, nos juges les mieux accrédités, soient à l'abri de faire des sottises, et, chose grave, de reproduire ces dénis de justice et ce despotisme affreux de l'ignorance ou de la distraction qui sacrifièrent le Dominiquin à Lanfranc, le Poussin et le Puget à Lebrun et à Girardon, Lesueur à Mignard, Géricault et Prud'hon à d'autres? Comment ne pas craindre que nos écrivains les plus éminents ne tombent dans des hérésies aussi grossières, même avec l'assentiment des artistes, quand on se rappelle que Molière, Voltaire et Diderot, ont rapproché, avec l'assentiment de leur siècle, Mignard et les Vanloo, de Raphaël et d'Appelle.

Mais en opposant, pour l'honneur de la Toscane, le nom de Piero di Cosimo aux grands noms de Giorgione et de Corrége, le Vasari a moins manqué de goût en matière d'art, que de raison dans l'appréciation philosophique des choses. Cela doit faci-

lement se comprendre. Le Vasari, grand artiste lui-même et Florentin, était trop soumis aux exigences intimes de l'art, aux conditions matérielles de la forme et de l'arrangement, pour être exposé à tomber dans des erreurs grossières de goût. D'ailleurs, Florence, au temps du Vasari, était comme un atelier; les arts y étaient trop populaires et les yeux trop bien exercés, pour qu'un homme y obtînt une grande réputation sans avoir préalablement atteint aux limites extrêmes de son métier. C'était un temps de forte éducation et d'excitans concours, où tous ces grands ouvriers, que Florence idolâtrait et occupait, nourris aux mêmes écoles, conduits par les mêmes principes, arrivaient à un talent pareil, on oserait même dire égal. Leur génie seul différait, et c'est plus qu'il n'en faut pour varier et espacer suffisamment les œuvres et les hommes. Aussi, bien que nous ayons été un peu émus nous-mêmes de la comparaison hardie de notre auteur, nous n'admettons pas que l'élève de Cosimo Roselli ait été, comme on l'a dit en retour, un homme médiocre, un artiste incorrect par ignorance. Les hommes médiocres sont difficiles à trouver parmi ceux qui ont semblé au Vasari et au quinzième siècle être des hommes d'élite. Piero n'a-t-il pas fait son apprentissage à côté de Bartolommeo et de l'Albertinelli? ne s'est-il pas mis en œuvre comme eux sous la grande impulsion de Léonard? Le Pontorme, déjà admiré et encouragé par Michel-Ange et Raphaël, ne vint-il pas travailler dans l'atelier de Piero? Piero n'est-il pas, enfin, le maître d'un des plus grands maîtres que

l'art ait comptés du divin Andrea del Sarto? Tous ces hommes se tenaient par de nombreux rapports, par leurs études, leurs progrès, leur direction. On pouvait, en les comparant, manquer plutôt de mesure que de goût; et c'est là ce qu'il fallait dire.

Maintenant, reste à apprécier le peu de mesure apporté par notre auteur dans la question dont il s'agit.

Sans vouloir, dieu merci, nous montrer trop commodes aux théories égoïstes et folles de certains artistes et littérateurs modernes qui prétendent enfermer l'art pour le mieux garder; qui croient s'avancer davantage vers la perfection en se refusant à servir ou à subir les sympathies et les besoins de leur temps; qui font, enfin, comme ils s'en flattent, et suivant leur langue, de *l'art pour l'art;* il faut bien, cependant, se préserver de l'excès contraire. Il faut convenir que l'art doit être jusqu'à un certain point désintéressé comme toute chose véritablement grande. Il faut convenir que si l'art s'allanguit et meurt quand il se refuse aux embrassements féconds de la conviction humaine, il se dénature également, et s'amoindrit quand il se laisse violer par les passions étroites et inintelligentes du caprice, de la mode et des partis. La place normale de l'art est près de tout ce qu'il y a d'éternel et de durable. Quelle chose a pu être adoptée comme belle et forte dans le passé, si l'artiste n'a pas su s'inspirer aux sympathies de son temps? Mais quelle chose aussi a pu continuer à paraître telle jusqu'à ce jour, si l'artiste n'a pas su se distraire des préoccupations con-

temporaines assez pour réveiller des cordes encore sensibles chez nous. C'est là le secret intime de ces grandes œuvres que chaque génération recommande à l'admiration de celle qui la suit, et qu'aucune n'oublie.

Le Corrége et le Giorgione, pour ne parler que d'eux ici, se sont bien montrés hommes de leur temps. Leurs œuvres sont-elles d'un moindre intérêt pour nous à cause de cela? Non, assurément. — Mais les peintures de Piero di Cosimo ne sont plus que de muets emblèmes, d'indifférents hiéroglyphes. C'est que le Corrége et le Giorgione, pour s'être mieux tenus à part, pour s'être moins immiscés dans les petites particularités de leur siècle, pour s'être moins compromis aux prédilections et aux antipathies passagères de leur époque, en ont reçu une inspiration plus réelle et plus large, et en ont mieux reproduit l'expression générale. En effet, ils se lient admirablement tous les deux, par la simplicité et la magnificence de leurs peintures, à cette belle transition de l'art humain, qu'on appelle une renaissance, et qui n'est qu'un accroissement. Le Corrége surtout, ce mélancolique introducteur de la volupté païenne et de la grâce antique, représente à un degré très élevé cette tendance du moyen-âge à s'agrandir et à se compléter par un retour confiant vers les traditions qu'il avait si longtemps repoussées. — Tandis que Piero, s'amusant à ses caprices personnels, se vouant à la mode, s'aheurtant aux allusions piquantes fournies par les rancunes et les discordes civiles, est resté engagé dans tous ces détails que la postérité, qui ne

voit que la masse, oublie. Mais Piero a fait un grand bruit de son temps. La singularité de ses conceptions et le cynisme de ses mœurs avaient causé une profonde sensation sur les esprits; il était si bien placé pour produire tout son effet, cet homme bizarre! A la fin des temps de dévotion sincère, et au commencement de cette époque railleuse de doute et d'irréligion qui s'ouvrait, période où il est si difficile aux hommes d'action de se bien tenir et se garder, où la folie se conserve mieux que la sagesse, et où l'extravagance influe autant que la raison. Piero était fou, mais de cette folie intelligente dont les analogues ne se retrouvent nulle part que dans ces circonstances précises de l'histoire. Délire problématique qui cache peut-être le plus adroit compromis qu'un homme puisse faire entre la turbulence du tempérament et le calme de la tête; car ces génies bouffons sont aussi rares que les génies les plus graves. Avant de produire leurs œuvres, ils les ont mûries dans l'observation et le travail; et au milieu de leurs écarts, on voit percer partout le calcul des meilleurs esprits et la tenue des plus fermes caractères. Ajoutez que, choisissant le rôle en apparence le plus hardi, ils savent se créer une vie facile, et s'assurer une fin tranquille. Piero, dans son genre et dans son lieu, en est un aussi bon exemple que Rabelais. Cependant, pauvre peintre, il avait remué avec une incroyable témérité, selon le témoignage de ses contemporains, la question politique et la question religieuse; mêlant les choses saintes aux choses profanes, les chants solennels de l'église aux cris du carnaval, introduisant

les psaumes de la pénitence au milieu des orgies; jetant, enfin, les vêtements sacrés du prêtre aux mascarades des rues : désordre et confusion plutôt apparents que réels, et dont son siècle avait la clé. Il n'était qu'à moitié fou, et à moitié naïf comme son temps, cet homme du peuple, qui travaillait en-dessous la jeune noblesse en s'emparant de ses plaisirs, et qui poussait son art à une haute virtualité en donnant à ses fêtes la pompe et la signification des représentations scéniques. — Mais rien ne demeure pour la postérité de toute cette réalisation transitoire. Les vieillards qui racontaient, sans tarir, au temps du Vasari, les grands triomphes et les imaginations merveilleuses de Piero, ont passé avec les derniers échos des fêtes florentines et des acclamations qui accueillirent les Médicis revenant de l'exil. L'épigramme, la satire, la caricature, toute cette verve populaire s'est éteinte avec les dernières étincelles du bûcher de Savonarole. — Le public perd si vite la mémoire des hommes qui le servent au jour le jour! et Piero était essentiellement de ceux-là. Il faut davantage dédaigner le présent, mieux envisager l'avenir, et s'y placer de soi-même en quelque sorte, si l'on veut que l'avenir vous adopte. Il n'y a plus maintenant de Guelfes ou de Gibelins pour s'émouvoir aux colères du Dante, il y a encore tout un peuple pour s'abreuver à son immortelle poésie. Il n'y a plus personne pour comprendre ce qui a pu survivre des allusions de Piero; il y a tout un peuple pour admirer les peintures du Corrége.

Mais toujours est-il que Piero di Cosimo fut une

brillante et utile actualité, et qu'en l'opposant au peintre lombard, le Vasari a cru peut-être montrer une grande impartialité ou même une hâtive bienveillance pour ce dernier; car, si, d'un côté, les jeunes gens avaient déjà commencé une réaction en faveur du Corrége, il faut se souvenir, de l'autre, que les vieillards déposaient encore du génie de Piero [1]!

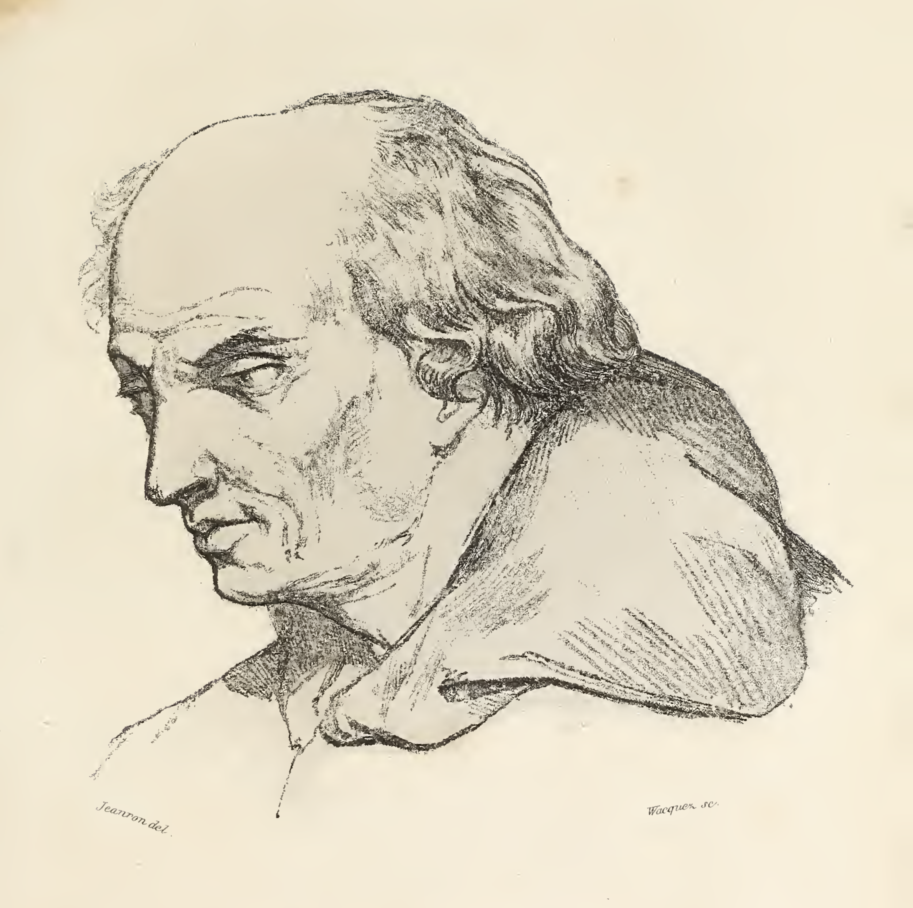
[1] Voir Lanzi, I, 140-264. — Baldinucci. decenn. VII, part. 2, sect. 3. — Etrus. pittrice.

BRAMANTE D'URBIN,

ARCHITECTE.

Filippo Brunelleschi avait donné une nouvelle vie à l'architecture en remettant en honneur les chefs-d'œuvre si long-temps oubliés des plus savants maîtres de l'antiquité.

Bramante ne fut pas moins utile à notre siècle. En suivant les traces de Filippo, il ouvrit une voie sûre aux architectes qui lui succédèrent. Homme de science et de jugement, entreprenant et actif, il se montra théoricien profond et praticien expérimenté. La nature ne pouvait créer un génie plus habile à mettre en œuvre les ressources de l'art, et à en tirer parti avec intelligence. Mais toutes ces qualités seraient peut-être restées stériles, si Bramante n'eût rencontré le pape Jules II, qu'animait la noble ambition de laisser des souvenirs éclatants de sa puissance et de sa grandeur. Ce fut pour cet artiste et pour nous un bonheur, trop souvent refusé aux plus grands génies, de trouver un prince aux dépens duquel il pût prouver son talent et son habileté.



BRAMANTE D'URBIN.

Tous les édifices qu'il construisit sont si parfaits, que les corniches, les fûts de colonnes, les chapiteaux, les bases, les consoles, les voûtes, les escaliers, les saillies, et en un mot tous les différents ordres d'architecture, exécutés d'après ses conseils ou ses plans, paraissent merveilleux à ceux qui les contemplent. C'est pourquoi il me semble que les artistes ne sont pas moins redevables à Bramante qu'aux anciens. Car, si les Romains imitèrent les Grecs inventeurs de l'architecture, Bramante, lui aussi, les imita, mais comme imite le génie, en enrichissant l'art d'une beauté nouvelle, et en lui donnant cette grâce et cette puissance que nous admirons aujourd'hui.

Ce célèbre architecte naquit à Castello-Durante, dans l'état d'Urbin, d'une pauvre mais honorable famille (1). Dès son enfance, il apprit à lire et à écrire, et en outre il s'appliqua beaucoup à l'arithmétique. Bientôt son père, lui voyant un goût décidé pour le dessin, et voulant lui faire embrasser un état utile, l'envoya étudier la peinture chez Fra Bartolommeo d'Urbin, autrement dit Fra Carnovale, qui peignit le tableau de Santa-Maria-della-Bella, à Urbin. Mais le goût de l'architecture détermina Bramante à abandonner sa patrie, et à voyager dans la Lombardie. Il y allait de ville en ville, s'occupant à des œuvres de peu d'importance et de profit. Alors son nom n'était point encore accrédité.

Désireux de voir quelque monument remarquable, il courut visiter la cathédrale de Milan où se trouvait Cesare Cesariano, bon géomètre et ar-

chitecte distingué, qui commenta Vitruve. Ce Cesare, désespéré de ne pas recevoir le salaire de ses travaux, refusa de les continuer, devint furieux, et mourut dans un état déplorable, ressemblant plus à une bête sauvage qu'à un homme.

Bramante rencontra aussi à Milan Bernardino da Trevio, Milanais, ingénieur et architecte de la cathédrale, grand dessinateur, que Léonard de Vinci regardait comme un peintre habile, quoique son style fût un peu maigre et sec. On voit de lui, dans le cloître delle Grazie, une Résurrection du Christ où l'on remarque de très beaux raccourcis. Il peignit à fresque pour une chapelle de San-Francesco la Mort de saint Pierre et de saint Paul. Il fit aussi, à Milan et dans les environs, beaucoup d'autres tableaux fort estimés. Nous possédons une très belle tête de femme qui révèle le talent de cet artiste.

Mais pour revenir à Bramante, quand il eut suivi avec attention les travaux de la cathédrale, et connu les ingénieurs de ce magnifique édifice, il résolut de se consacrer entièrement à l'architecture.

De Milan, il se rendit à Rome vers l'an 1500. Il y fut accueilli par des compatriotes et des amis qui lui firent obtenir de peindre à fresque les armes du pape Alexandre VI, avec des anges et des figures qui les soutiennent, à Saint-Jean-de-Latran, au-dessus de la porte qui s'ouvre pour le jubilé.

Bramante avait rapporté de Lombardie et gagné à Rome quelques écus qu'il dépensait avec la plus stricte économie, afin de pouvoir consacrer son temps à étudier les restes précieux de l'antiquité. Il

s'en allait solitaire et pensif, et bientôt il eut mesuré tous les édifices de Rome et des environs. Il poussa même jusqu'à Naples, et visita tous les lieux où il espérait rencontrer d'anciens monuments. Il mesura avec une scrupuleuse exactitude les ruines de Tivoli et de la villa Adriana, ce qui plus tard lui servit beaucoup, comme nous le dirons en son lieu.

Le cardinal di Napoli remarqua ce grand zèle de Bramante pour l'architecture, et lui accorda sa protection. Il le chargea de rebâtir en travertin le cloître du couvent della Pace à Rome. Pour plaire à son protecteur, Bramante exécuta ce travail avec toute l'intelligence et la célérité dont il était capable. Quoique cet ouvrage fût encore loin de la perfection, il contribua néanmoins à mettre son auteur en grande réputation à Rome où peu d'architectes se distinguaient alors par le savoir, le goût et l'intelligente activité que l'on remarquait dans notre artiste.

Le Bramante fut employé ensuite comme architecte en second par le pape Alexandre VI, à la direction des travaux de la fontaine de Trastevere et de celle de la place Saint-Pierre.

Pendant ce temps, sa réputation s'étant accrue, il prit part avec d'autres habiles architectes à la construction du palais de San-Giorgio et de l'église de San-Lorenzo-in-Damaso, que Raffaello Riario, cardinal de San-Giorgio, faisait élever près du Campo-di-Fiore. Les travaux de cette magnifique et commode habitation furent exécutés par Antonio Montecavallo.

Bramante coopéra aussi par ses avis à l'agran-

dissement de Iacopo-degli-Spagnuoli et à la construction de l'église Santa-Maria *de animâ* qui fut confiée à un architecte allemand. Puis il donna le projet du palais du cardinal Adriano di Corneto, que l'on construisit lentement, et que la fuite du cardinal fit abandonner.

Ces différens ouvrages, et l'agrandissement de la chapelle de Santa-Maria-del-Popolo, acquirent à Bramante une telle renommée, qu'il occupa la première place parmi les architectes. Son extrême facilité d'invention, jointe à une égale promptitude dans la construction, lui procura les plus importants travaux, et le fit rechercher par tous les grands de Rome.

Le pape Jules II, ayant été élu en 1503, l'attacha immédiatement à son service. Ce pontife avait conçu l'idée de donner la forme d'un théâtre rectangulaire au petit vallon qui existait entre l'ancien palais pontifical et les constructions élevées par le pape Innocent VIII, et qui séparait le Belvédère de l'ancien palais du Vatican. Jules voulait que, par deux galeries formant les deux côtés du petit vallon, on mît en communication le Belvédère et le palais, et qu'au moyen d'un escalier à double rampe on pût monter du vallon au Belvédère.

Pour réaliser ce projet, Bramante construisit d'abord une galerie en travers. Il imita dans les proportions de ses ordres, celles du Colysée de' Savelli. Les arcades des étages inférieurs avaient leurs pieds-droits ornés de pilastres doriques. L'étage au-dessus était en portiques et en pilastres ioniques. Le troisième

étage formait une *loge* continue de plus de 400 pas de longueur, et conduisait des premières stances du palais pontifical à celles du Belvédère. Cette galerie donnait du côté de Rome; la seconde, du côté du bois.

Le vallon, renfermé entre ces deux ailes et dressé en esplanade, aurait reçu les eaux du Belvédère qui devaient alimenter une très belle fontaine. Bramante n'acheva que la première galerie; on avait déjà jeté les fondements de la seconde, lorsque la mort vint frapper Jules II et son architecte. Rome n'avait point vu depuis les anciens une aussi admirable conception. La seconde galerie a été presque entièrement menée à fin par le pape Pie IV qui orna le Belvédère de niches où l'on plaça le Laocoon, la Vénus et l'Apollon, auxquels Léon X et Clément VII joignirent, entre autres statues antiques, le Tibre, le Nil et la Cléopâtre; enfin, les papes Paul III et Jules III firent à cet édifice des restaurations très considérables et fort dispendieuses.

Bramante poussa les travaux du Belvédère avec une activité prodigieuse. Le pape était si impatient, qu'il aurait voulu voir les édifices sortir de terre comme par enchantement. Le jour, les ouvriers tiraient en présence de Bramante le sable et le *pancone* dont ils se servaient la nuit pour les fondations. Ce zèle mal entendu a été cause que la bâtisse éprouva des tassements et des lézardes, et menace ruine aujourd'hui; et même quatre vingts brasses s'écroulèrent du temps de Clément VII, et furent relevées par Paul III. Ce pape fut de plus obligé de

renforcer certaines parties, et de leur donner par de nouveaux massifs la solidité nécessaire.

Bramante décora le Belvédère d'admirables escaliers d'ordre dorique, ionique et corinthien. On peut citer, comme lui faisant autant d'honneur que ses meilleures productions, un magnifique escalier en spirale porté sur des colonnes doriques, ioniques et corinthiennes. Chacun de ces ordres s'y succède dans les révolutions de la montée, dont la pente est si douce que les chevaux la parcourent facilement. Il avait emprunté cette invention à San-Niccolò de Pise, comme nous l'avons dit dans la vie de Giovanni et Niccolò, Pisans.

Bramante imagina d'inscrire le nom du pape et le sien sur une frise de la façade extérieure du Belvédère, à l'imitation des anciens hiéroglyphes. Pour exprimer *Julio II. Pont. Maximo*, il représenta le profil de *Jules* César, un *pont* avec *deux* arches et un obélisque du cirque *Massimo*. Ce rébus divertit le pape, qui néanmoins le fit remplacer par les lettres romaines hautes d'une brasse que l'on voit aujourd'hui. Bramante dit qu'il avait imité cette bizarrerie d'un architecte nommé Francesco qui traduisit *Francesco architettore* par un saint François, *Francesco;* un arc, *arco;* un toit, *tetto;* et une tour *torre*, sculptés sur une des portes de Viterbe.

Jules II, à qui Bramante était cher, le récompensa en lui accordant l'office *del piombo*, direction du sceau à la chancellerie, ce qui donna lieu à notre artiste d'inventer une machine pour sceller les bulles au moyen d'une vis de pression.

Bramante accompagna le pape à Bologne dans le voyage qu'il fit, en 1504, pour réunir cette ville aux états de l'Église. Il fut employé comme ingénieur à d'importants travaux dans la guerre de la Mirandole, et donna des dessins et des plans admirablement mesurés, comme on peut le voir par ceux que nous possédons dans notre recueil. Il enseigna l'architecture à Raphaël d'Urbin, et l'aida à mettre en perspective les édifices des tableaux de la salle du pape où se trouve le mont Parnasse. Raphaël, par reconnaissance, fit dans l'école d'Athènes le portrait de son maître : il semble tracer avec un compas une figure de géométrie.

Bramante ayant ouvert et aligné la Strada Giula, le pape résolut d'y réunir tous les offices et tribunaux de Rome placés jusque là dans des lieux très incommodes. Bramante commença alors un vaste palais à San-Biagio, sur les bords du Tibre. On y voit encore un temple corinthien inachevé, et le commencement du soubassement qui est d'ordre rustique. Il est vraiment déplorable qu'on n'ait pas mené à fin cet utile et admirable travail que les connaisseurs regardaient comme un chef-d'œuvre dans son genre.

Le temple circulaire en travertin, qui occupe le milieu du cloître de San-Pietro-in-Montorio, est une des productions les plus gracieuses, les mieux proportionnées et entendues du Bramante. La beauté en serait doublée, si la fabrique du cloître avait été achevée.

Bramante fit élever au Borgo le palais qui appar-

tint à Raphaël d'Urbin. Les colonnes étaient de briques mêlées et faites d'un seul jet : invention que l'on trouva fort belle. Il donna ensuite un grand nombre de projets d'églises et de palais tant à Rome que dans les États ecclésiastiques. Nous citerons celui qu'il fit pour l'ornement de Santa-Maria-da-Loreto, que continua Andrea Sansovino, et celui d'après lequel on devait restaurer le palais pontifical.

Ce merveilleux artiste, dont le zèle s'enflammait en voyant la puissance et la volonté du pape seconder ses hardies entreprises, soumit à Jules II plusieurs projets aussitôt qu'il apprit que ce pontife pensait à faire démolir l'église de Saint-Pierre pour en construire une nouvelle. Il déploya une intelligence supérieure dans le projet où il plaça deux campanilles aux côtés de la façade, comme on le voit sur le revers des médailles gravées par le fameux Caradosso, qui furent frappées en l'honneur de Bramante sous les pontificats de Jules II et de Léon X.

Le pape, ayant adopté ce dessin, voulut réaliser immédiatement son immense et formidable conception. Bramante, avec sa célérité accoutumée, abattit la moitié de la vieille basilique et jeta les fondements de la nouvelle, résolu à enfanter une œuvre qui surpassât en beauté, en grandeur et en richesse, tous les monuments de Rome créés par la puissance des souverains, l'art et le génie de tant de vaillants maîtres. Les constructions s'élevèrent jusqu'à l'entablement avant la mort du pape et de l'architecte. On voûta avec une incroyable diligence les quatre

grands arcs qui reposent sur quatre énormes massifs de maçonnerie. On voûta pareillement la chapelle principale tout en édifiant dans le même temps la chapelle du roi de France.

Le Bramante eut l'heureuse idée de former des voûtes d'un seul jet, en mettant dans des moules de bois un mélange de chaux et de poussière de marbre délayée dans de l'eau. Au moyen de ce procédé, les voûtes se trouvent entièrement sculptées et ornées de tous leurs compartiments lorsqu'on les décintre. Il employa encore pour voûter ses arcs l'ingénieuse charpente mobile et suspendue dont nous avons vu se servir ensuite Anton da San-Gallo. La corniche qui orne l'intérieur de la partie que termina Bramante est d'une telle élégance, qu'on ne pourrait la modifier sans la gâter. Les chapiteaux, et toute la partie dorique de l'extérieur, montrent combien était immense le talent de ce grand artiste. Il aurait certainement surpassé ses propres chefs-d'œuvre, si ses forces eussent répondu à son génie.

Les architectes appelés à lui succéder dans la construction de Saint-Pierre, firent subir tant de changements à son plan primitif, qu'on peut dire qu'il n'en reste plus rien, si l'on excepte les quatre arcs du dôme. Raphaël d'Urbin, Giuliano da San-Gallo et Fra Giocondo de Vérone, commencèrent à l'altérer; ensuite Baldassare Peruzzi le modifia encore, lorsque l'on construisit la chapelle du roi de France vers le Campo-Santo; puis, sous Paul III, Antonio da San-Gallo le détruisit entièrement. Enfin, Michel-Ange Buonarroti réduisit les plans faits avant lui, et

atteignit la perfection dont les autres architectes n'avaient pu approcher. Il obéit à son seul génie, quoiqu'il m'ait répété maintes fois qu'il ne faisait que suivre les idées du Bramante. « Les véritables « auteurs d'un édifice, disait-il, sont ceux qui en « donnent les premiers le dessin (2). »

On raconte que Bramante, poussé par un désir immodéré de voir avancer ses travaux, détruisit dans la vieille basilique beaucoup de belles choses, telles que des tombeaux de papes, des peintures, des mosaïques et quantité de portraits de personnages illustres qui se trouvaient dans cette église, la première de la chrétienté. Il conserva seulement l'autel et l'ancienne tribune qu'il entoura d'un magnifique ornement en pépérin, pour que le pape pût y réunir sa cour et les ambassadeurs des princes étrangers, lorsqu'il vient célébrer la messe à Saint-Pierre. La mort empêcha Bramante de terminer cet ouvrage qui fut ensuite confié à Baldassare Peruzzi.

Le Bramante était d'un caractère gai et bienveillant, il aimait les artistes, et leur rendait tous les services possibles. Ce fut lui qui amena à Rome le célèbre Raphaël d'Urbin. Une fois arrivé au rang que lui valurent son mérite et son génie, il dépensa noblement sa fortune, et vécut toujours d'une manière honorable et splendide. Il faisait son amusement de la poésie, et improvisait avec facilité. Les sonnets qu'il nous a laissés ne sont pas dépourvus d'élégance (3). Estimé et enrichi par les prélats et les seigneurs, sa renommée, immense de son vivant,

s'accrut encore après sa mort par l'interruption du bâtiment de Saint-Pierre qui dura plusieurs années. Il vécut soixante-dix ans. On lui fit de magnifiques funérailles où assistèrent la cour du pape et tous les peintres, les sculpteurs et les architectes qui se trouvaient à Rome. Il fut inhumé à Saint-Pierre en 1514 (4).

La mort du Bramante fut une grande perte pour l'architecture, qu'il enrichit d'une foule de précieuses découvertes, telles que celles de former les voûtes d'un seul jet, et d'employer le stuc. Les anciens avaient connu ces procédés, mais leur secret était resté jusqu'alors enseveli sous les ruines. Les architectes trouvent dans les œuvres du Bramante autant de science et de perfection que dans les monuments de l'antiquité: aussi le regardent-ils comme un des grands génies qui ont illustré notre siècle. Il laissa après lui son ami Giulian Leno, plus habile à exécuter les dessins des autres que les siens, quoiqu'il eût du jugement et une grande expérience.

Bramante se servait dans ses travaux de Ventura Falegname de Pistoia, homme de mérite et excellent dessinateur, qui avait mesuré tous les anciens monuments de Rome. Ce Ventura était retourné dans sa patrie, lorsque, l'an 1509, la seigneurie de Pistoia résolut d'élever une église en l'honneur d'une madone, connue aujourd'hui sous le nom de Nostra-Donna-della-Umiltà, qui, à cause des miracles qu'elle opérait, recevait de nombreuses offrandes. Ventura s'empressa de faire le dessin d'un temple de . . . .

brasses de largeur et de . . . . brasses de hauteur, orné d'un vestibule ou portique fermé. Les seigneurs et les principaux de la ville adoptèrent ce plan, et Ventura commença de suite les fondations. Il parvint à terminer, pendant sa vie, le portique qui est d'ordre corinthien, et à élever l'église jusqu'à l'entablement destiné à porter la coupole; mais comme l'expérience lui manquait pour conduire à bonne fin une si grande entreprise, il ne songea point à donner à sa construction la solidité convenable. Il perça des fenêtres et une galerie circulaire dans l'épaisseur de la muraille qui devait supporter tout le poids de la coupole. Il était donc dangereux de voûter cet édifice, les supports des voûtes étant beaucoup trop faibles. Aussi, après la mort de Ventura, aucun architecte n'osa continuer ce travail. Déjà on avait amené de grosses pièces de bois pour former un toit, mais les citoyens ne permirent pas qu'on s'en servît, et pendant plusieurs années l'église demeura dans cet état.

Mais, l'an 1561, les marguilliers supplièrent le duc Cosme de leur venir en aide. Le prince, pour leur complaire, ordonna à Giorgio Vasari d'aller à Pistoia et de trouver le moyen de terminer cette coupole. Vasari fit un modèle dans lequel il ajoutait huit brasses au-dessus de l'entablement laissé par Ventura. Puis il comblait le vide formant la galerie, et renforçait entre les fenêtres les angles et les murs enchaînés avec de grosses ancres en fer dont il doublait la force sur les angles. Alors on pouvait voûter l'église avec sécurité. Le duc se transporta sur les

lieux pour examiner ce travail. Il en fut satisfait, et ordonna qu'on l'exécutât. L'œuvre de Ventura, reposant ainsi sur de meilleures proportions, acquit plus de richesse et de grandeur. Cet architecte mérite cependant que l'on fasse mention de lui, car son édifice est le plus remarquable de la ville de Pistoia.

Avant de chercher à résumer l'histoire du Bramante, il nous semble important de relever quelques erreurs et quelques lacunes biographiques, d'autant plus graves à son égard, qu'elles ont fini par altérer complètement le vrai sens de sa vie, et empêché qu'on en appréciât toute la portée et toute l'influence sur l'art moderne [1].

La plupart des écrivains qui nous ont parlé de lui n'ont, en quelque sorte, entamé le récit de sa vie qu'à partir de son apparition à Rome, ou plus exactement encore qu'à compter du moment où la protection du cardinal de Naples, Olivier Caraffa, lui procura ses premiers travaux, c'est-à-dire à peu près vers l'an 1500. Mais le Bramante, né en 1444, avait alors cinquante-six ans. Prendre cet homme à un tel âge, et le conduire jusqu'en l'année 1514, époque de sa mort, c'est se contenter d'une portion de sa

1. Voir principalement : Lanzi, t. IV. — Cesariano. — Lomazzo, *Idea del tempio della pittura.* — Scarramuccia, *le Finezze de' pennelli italiani*, Pavie, 1674. — Pagave, *Note e aggiunte* (édit. siennoise du Vasari). — Colucci, *Antichità picene*. Fermo, 31 vol. in-fol., 1792.

vie trop restreinte et trop tronquée, pour que l'appréciation qu'on puisse en faire ne soit évidemment incomplète, on dirait même injuste.

Nous savons bien que cette période de quatorze années passées à Rome dans la faveur, et au milieu des plus belles entreprises, a pu, jusqu'à un certain point, paraître suffisante pour donner une idée de la valeur du Bramante. Cependant, si l'on a pris un peu garde à ce que le Vasari nous a dit de sa précoce application et de son enfance adonnée aux arts, on doit regretter de ne point savoir mieux quelle a été l'œuvre de sa jeunesse, et en vertu de quelles études il a pu surgir soudainement, si fort et si bien préparé aux grandes choses, sous le généreux appel de Jules II. On comprendrait mieux alors la rapide fortune du Bramante à Rome. L'énorme et incontestable influence qu'il y exerça, dans les conseils artistiques de la papauté et de la noblesse, nous paraîtrait beaucoup plus naturelle si elle pouvait être rattachée historiquement à une réputation commencée et à des titres déjà conquis pour obtenir une confiance aussi complète. Cette restitution de la première partie négligée de la vie du Bramante est facile. Les documents en existent, et si c'était ici le lieu de les produire un peu moins succinctement, nous pourrions les fournir et les classer d'une manière assez satisfaisante.

Le Bramante naquit, comme nous l'avons déjà dit, en 1444. Il participa de bonne heure, et à un degré éminent, à l'ensemble des connaissances qui constituaient dans ce beau temps le domaine de l'art,

avant que le génie étroit de la spécialité ne l'eût morcelé. Peintre, poète, anatomiste, mathématicien, ingénieur et architecte comme Léonard et presque tous les grands artistes ses contemporains, il allait par l'Italie, occupé sans doute du désir d'instruction et du besoin de se créer quelque grand patronage qui pût absorber sa prodigieuse activité, et mettre à profit ses vastes études. Le Vasari note bien en passant ces courses du Bramante, mais il ne nous semble pas, dans son laconisme, en estimer assez le but et les résultats. Évidemment, quoique le Bramante ne fût pas encore parvenu au crédit qu'il obtint plus tard, il avait déjà été mis à même de réaliser, en sa triple qualité de peintre, d'ingénieur et d'architecte, des travaux plus importants et de plus de profit, sous tous les rapports, que ne l'indique le Vasari. Il avait élevé des temples et des palais dans la Romagne, et ailleurs. Il avait fait à Bergame et à Pavie de remarquables peintures que nous citons de préférence, parce qu'elles sont conservées. Il en était déjà venu à une suprématie telle dans son art, que des hommes de talent, ses élèves ou autres, peignaient ou bâtissaient d'après ses cartons ou ses plans. Entre autres preuves, nous citerons l'église de l'Incoronata de Lodi, temple élégant, que Giovanni Battagio Lodesan construisit sur les projets du Bramante. Enfin, le Bramante vint à Milan, attiré comme le Vinci par les promesses et l'éclat du règne de François Sforce, et nous l'y trouvons jusqu'en 1499, époque de la chute de Ludovic le More, c'est-à-dire un an avant son départ pour Rome. Pendant

ce long séjour, le Bramante toucha à tout ce qu'il y avait d'éminent dans cette ville florissante. Comblé de travaux et de magnifiques récompenses, par ces souverans habiles qui cachaient leurs usurpations sous le faste des arts, le Bramante se trouva bien placé au milieu de ce concours d'artistes et de savants, que le malheur des temps et la fortune des Sforce groupaient à Milan. Il s'y rencontra avec tous ces Grecs expatriés qu'avait attirés la munificence du duc François et du cardinal Ascanio, son frère; brillante élite d'un peuple abîmé qui sauvait, en les propageant dans les chaires et les conférences de l'Europe occidentale, les dernières et précieuses traditions de l'antiquité. Il s'y rencontra encore avec ces architectes du nord, ces hardis bâtisseurs allemands, derniers représentants des traditions de l'art gothique dont le Vasari ne parle pas, mais qui furent convoqués à Milan par Ludovic Sforce, alors que toutes les lumières de l'Italie ne paraissaient pas assez rassurantes pour couronner dignement la fameuse cathédrale, ce grand œuvre du siècle [1].

Le Vasari n'a pas négligé de dire que le Bramante suivit avec curiosité ces magnifiques travaux. Mais nous pensons qu'il fit davantage, et qu'il y coopéra. En effet, lorsque nous le voyons incontestablement employé en première ligne par Ludovic et sa cour, nous devons croire qu'il ne demeura pas étranger à cette grande édification, à laquelle tant d'autres participèrent, surtout si l'on veut remarquer que Cesare

1. Gaet. Franchetti, *Storia e descrizione del duomo di Milano.* — 1821.

Cesariano, que le Vasari nous présente comme un des maîtres que le Bramante serait venu rechercher à Milan, était au contraire l'élève de ce dernier. Cesariano nous l'apprend lui-même dans les ouvrages qu'il a laissés. Et si l'on veut ne pas perdre de vue que nous savons d'une manière formelle que cet élève du Bramante fut un des principaux directeurs des travaux de la cathédrale avec Bernard de Trevi, on accordera facilement que le Bramante, son maître, n'a pas dû se tenir à l'écart, autant qu'on l'a dit.

Quoi qu'il en soit, les chantiers de cette cathédrale ne furent pas, comme on l'a prétendu, l'école où le Bramante put étudier les premiers éléments de son art et recevoir ses premières inspirations. L'architecture, depuis quelque temps, affectait, dans la Basse-Italie, un goût particulier et des formes nouvelles, auxquelles le Bramante était déjà assurément initié. La grande entreprise de Milan ne servit qu'à le tourner irrévocablement vers ces vastes conceptions architecturales, qu'il devait plus tard réaliser dans un autre ordre d'idées.

Les biographes du Bramante ont encore eu le tort inexcusable de ne point remarquer qu'il avait été signalé dès avant la venue du Vinci, et depuis, concurremment avec lui, comme le grand promoteur des progrès de la belle et savante école des peintres milanais. Aux allures pensives, nous dirions presque recherchées de Léonard, cette école emprunta l'intelligence, le calcul et l'expression ; mais elle dut au Bramante, plus qu'à ce dernier peut-être, la solidité, l'empâtement et la souplesse qui la distinguent. Nous

en tirons les preuves des premiers progrès observés à Milan, sous l'influence du Bramante ; et aussi des œuvres personnelles de celui-ci, dont un grand nombre subsiste encore, et qui se remarqueraient même par l'excès anticipé de ces qualités précieuses, à peine manifestées ailleurs dans ce temps. Comme nous le prétendons, on voit donc, avant l'année 1500, le Bramante ayant fourni déjà une tâche complète à Milan. La chute de Ludovic, qui l'en chassa, lui apporta des épreuves moins rudes qu'à Léonard de Vinci. Tandis que celui-ci retournait dans sa patrie, pour tâcher de renouer sa carrière d'artiste, si fatalement interrompue, le Bramante, évitant le chemin de l'exclusive Florence, arrivait à Rome où il pouvait plus facilement se faire accepter ; et, sur le déclin de son âge, avec l'aide de Jules II, cet énergique travail leur commença une destinée plus belle qu'il n'aurait osé la rêver à vingt ans.

Tel est l'exact résumé de la première et plus longue portion de la vie du Bramante. Nous regrettons que les bornes obligées de ces notes ne nous permettent pas de nous étendre davantage sur cette période intéressante de ses travaux. Nous renvoyons pour une plus ample instruction aux écrits de Cesariani, de Lomazzo, de Pagave et de Colucci, et pour aider à une impartiale vérification, au second traité de l'acrimonieux Benvenuto Cellini [1].

Toujours est-il que, sans cet examen des documents que nous indiquons et des matériaux que nous avons recueillis ailleurs encore, on apprécierait mal

1. Benvenuto Cellini, *Trattato della scultura.*

le Bramante. Ne voir en lui qu'un grand architecte, et considérer isolément ses œuvres, dont le plus grand nombre a été dénaturé par des modifications successives, ce serait une grande injustice à son égard. Le Bramante est un des représentants les plus élevés de l'art et de l'activité du quinzième siècle; mais, malgré sa grande renommée, sa vie et ses travaux sont généralement peu connus : on sait à peine son nom patronymique de Lazzari, que le seul Cesariani nous a transmis.

Nous avons vu dans la vie d'un des plus notables contemporains du Bramante, dans la vie du Corrége, combien les notions historiques sur ces hommes sont insuffisantes et bornées. L'existence solitaire et misérable du Corrége explique assez naturellement l'obscurité de son histoire. Quant au Bramante, le manque de notions doit avoir une autre cause. En effet, jamais artiste ne fut plus heureux ni plus haut placé. Agent actif et suprême des volontés d'un souverain puissant, son habileté et son influence balancèrent à Rome, et dominèrent même tant qu'il vécut, l'autorité florentine de Michel-Ange et des siens. Étayé sur Raphaël, son compatriote, qu'il avait arraché à Florence, pour en faire avec lui le fondateur de l'école romaine, ses quatorze années furent une sorte de règne. Il développa tant de génie, et s'occupa si bien dans ce haut degré de faveur, qu'on en eut assez à le voir faire et à enregistrer ses travaux, sans retourner sur sa jeunesse passée au loin et au milieu de réalisations inférieures. On eût été, sans doute, forcé d'en tenir compte davantage,

si l'on se fût moins occupé, dans ce temps, à créer qu'à réfléchir. Mais on tenait moins alors à scruter les causes du développement général de l'époque et des progrès particuliers de chaque homme, qu'à s'abandonner soi-même au mouvement accéléré de la production. C'est dans un âge plus inerte, par conséquent plus propre à l'examen, que l'on scrute de plus près le pourquoi et le comment des choses que l'humanité opère dans ces belles époques d'instinct, avec tant d'entraînement, qu'elle semble ignorer la loi qui la pousse et la mène. Le Vasari, notre grand historien, appartient essentiellement à ce temps d'abondance où l'on devait négliger tant de choses maintenant intéressantes pour nous. Dans aucun écrivain de la renaissance, on ne rencontrerait plus que chez lui la trace de la conscience intime du mouvement opéré dans les arts. Tous ces novateurs, si bien préparés, semblent toujours sortir de terre par enchantement dans les rapides récits de ce siècle. On se presse avec tant de naïveté, et à la fois tant d'ardeur, à la recherche des formes nouvelles, qu'on n'a pas le temps d'expliquer pourquoi on abandonne la forme ancienne; cela, au reste, est admirable, et témoigne de la beauté et de la force de ce mouvement.

L'art du moyen-âge, que l'on abandonne, n'a pas alors de détracteurs; comme si ces hommes, qui fondaient un art nouveau, et qui l'élevaient vite à sa virtualité la plus haute, avaient voulu laisser à leurs successeurs de la décadence la misérable occupation de blasphémer et de dénigrer une forme expirée; mais cette largeur et cette intrépidité dans la

conviction du mieux, que l'on remarque chez les artistes de la renaissance, et qui les empêchaient de s'expliquer sur les causes de leurs recherches et de leurs préférences, font qu'on connaît maintenant avec peine, non pas la raison d'être de leurs chefs-d'œuvre, chose que les philosophes expliquent, mais les moyens et les procédés artistiques qui les ont créés. Ainsi, pour nous, la question n'est pas tant de savoir pourquoi le Bramante est venu si complètement remplacer l'art gothique, mais bien de comprendre, d'une manière lisible, comment il s'y est pris. En effet, savoir pourquoi le Bramante parcourait toute l'Italie, de Milan à Naples, recherchant, mesurant et recomposant les débris antiques, ceci n'est point une question d'art proprement dite, c'est une question très générale d'histoire; car cette recherche, ouverte déjà pour l'architecture par Dioti Salvi, Arnolfo di Lapo, Brunelleschi et d'autres, correspondait à ce grand travail de restauration antique, opéré dans toutes les directions par les poètes et les savants de l'Europe au quinzième siècle.

Mais comment le Bramante a-t-il gardé une si juste mesure, et accompli une œuvre d'éclectisme qui soit restée si originale et si pure, qu'on se laisse aller à n'y voir que l'expression spontanée et sans alliage d'un génie neuf? car l'architecture du Bramante a quelque chose d'intime qu'on ne croirait d'abord emprunté à rien, et qui, cependant, procède bien réellement d'une imitation expresse. L'éclectisme, en fait d'art, peut-il donc, dans ses prémices, s'élever si haut, lui que nous voyons des-

cendre avec le temps à l'inintelligence et à une banalité si basse? Comment le Bramante a-t-il pu manœuvrer avec tant de liberté, d'abondance et de grâce dans des limites si rigoureuses et si exactement décrites? Dans quelle mesure cet amant passionné de l'antiquité grecque et romaine a-t-il travaillé, pour que son imitation nous paraisse si pudique encore, si on peut s'exprimer ainsi, au milieu des plagiats effrontés et sans raison de tant de ses successeurs? Dans quelle mesure cet ardent déserteur de l'art gothique a-t-il compris qu'il fallait en conserver les traditions? car l'architecture du Bramante, qu'aucun dessin ne peut dignement rendre, tant la finesse et la grâce en sont inexprimables, est un complet mélange de la double tradition de l'art grec et de l'art gothique. De la donnée spiritualiste de l'art du moyen-âge, le Bramante a su retenir la naïveté et la liberté, la construction svelte et indépendante; et à la donnée panthéiste de l'art païen, il a su ravir sa sobre et imposante régularité, son assiette tranquille et noble.

L'architecture du Bramante impressionne et frappe comme l'aspect de la ville éternelle à demi païenne, à demi catholique. Devant les palais du roi d'Angleterre et de la chancellerie, si grands et si larges, on évoque la Rome antique et l'art grec; devant son temple rond de San-Pietro-in-Montorio, on retrouve les souvenirs de la Rome nouvelle et de l'art chrétien.

NOTES.

(1) Bramante mourut en 1514. Il naquit à Monte-Asdrualdo, dans l'État d'Urbin; on le voit souvent en conséquence appelé Asdruvaldinus. Son nom patronymique est Lazzari, mais on le conteste; son nom de baptême est Donato.

(2) Nous aurons occasion d'examiner, dans la vie des architectes qui furent chargés de la direction de Saint-Pierre, les différentes modifications qu'a subies la conception du Bramante. Il en ressortira naturellement une intelligence plus complète de la pensée primordiale de ce grand maître.

(3) On a retrouvé dans une bibliothèque milanaise plusieurs traités manuscrits du Bramante sur la structure du corps humain, la peinture, la perspective et l'architecture. Ils ont été imprimés en 1756, année de leur découverte.

(4) Il faut observer que cette date de la mort du Bramante correspond à la manifestation des premiers désastres de la grande construction, causés plutôt par le mauvais emploi des matériaux ou la précipitation de la mise en œuvre, que par le vice réel de ses dispositions.

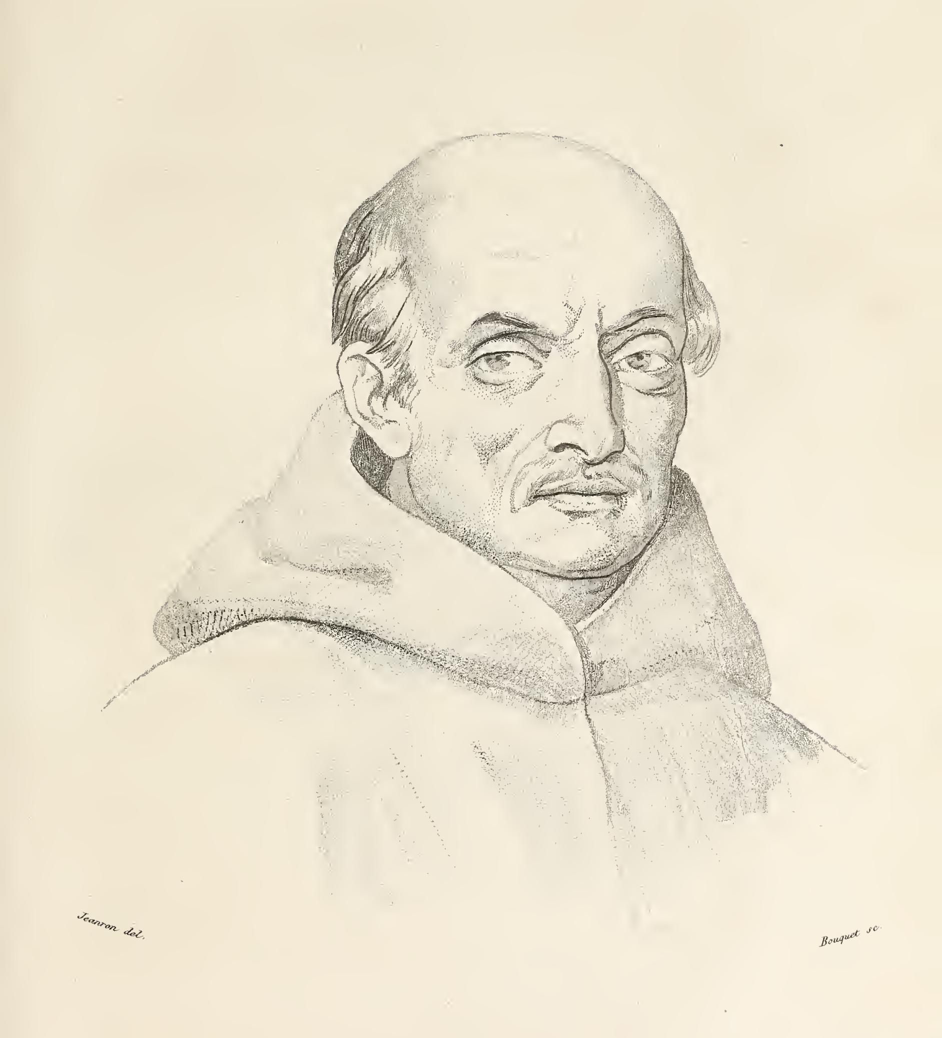
FRA BARTOLOMMEO DI SAN-MARCO,

PEINTRE FLORENTIN.

Bartolommeo ou Baccio, suivant le diminutif toscan, naquit à la villa Savignano, près de Prato, à dix milles de Florence (1). Ayant, dès son enfance, montré du goût et de grandes dispositions pour le dessin, il fut placé, par l'entremise de Benedetto da Maiano, dans l'atelier de Cosimo Roselli. Il demeura long-temps chez quelques-uns de ses parents qui habitaient à la porte San-Piero-Gattolini, d'où lui vint le nom de Baccio dalla Porta.

Après avoir quitté Cosimo Roselli, il étudia avec ardeur les ouvrages de Léonard de Vinci. Ses progrès furent si rapides, qu'il fut bientôt regardé comme le meilleur dessinateur et le plus habile coloriste, parmi les jeunes artistes qui se distinguaient alors.

Il se lia intimement avec Mariotto Albertinelli qui prit complètement sa manière. Ils exécutèrent ensemble quantité de tableaux représentant des Madones. Nous nous arrêterons seulement aux plus remarquables. Nous citerons d'abord, comme une



FRA BARTOLOMMEO.

chose admirable, la Vierge que possède Filippo Averardo Salviati; puis une autre Vierge, terminée avec un soin extrême, qui, se trouvant dernièrement dans une vente de vieux meubles, fut portée à un prix fort élevé par Pier Maria delle Pozze, grand amateur, qui en reconnut la beauté.

Pier del Pugliese avait une Madone en marbre, chef-d'œuvre de Donatello. Il fit renfermer ce petit bas-relief dans un tabernacle en bois avec deux volets derrière lesquels Baccio peignit la Nativité et la Circoncision dans le genre de la miniature. Sur la partie extérieure de ces volets, il exécuta ensuite, en grisaille et à l'huile, l'Annonciation de la Vierge. Cet ouvrage, justement apprécié par le duc Cosme, est aujourd'hui dans son cabinet de médailles, avec ses figurines de bronze antiques et ses miniatures précieuses.

Baccio était aimé à Florence. Il menait une vie paisible, et fuyait les mauvaises compagnies. Travailleur, bon et craignant Dieu, il se plaisait à entendre les prédications, et recherchait la société des personnes savantes et réfléchies. Lorsque la nature a doué un artiste d'un beau génie et d'un caractère tranquille, il est rare qu'elle ne lui accorde pas en même temps une existence douce et facile. Baccio en est la preuve : il réussit dans tout ce qu'il désira. Son affabilité et son mérite le recommandèrent si bien, que Gerozzo, fils de Monna Venna Dini, lui donna à peindre la chapelle du cimetière de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova. Il y commença la fresque du Jugement dernier, et déploya tant de noblesse et

de précision dans les parties qu'il termina, que sa réputation s'accrut extraordinairement. On exalta beaucoup l'habileté avec laquelle il avait su rendre la gloire céleste, et le Christ, entouré de ses douze apôtres, jugeant les douze tribus. Les draperies sont d'une souplesse et d'une richesse merveilleuses. Le dessin inachevé laisse voir de malheureux damnés, dont les figures expriment énergiquement la honte, le désespoir et la souffrance. La joie et la béatitude des élus sont rendues avec une égale perfection. Malheureusement, cette œuvre resta imparfaite, Baccio ayant résolu de se consacrer à Dieu plutôt qu'à la peinture.

A cette époque, Fra Ieronimo Savonarola, de Ferrare, célèbre théologien de l'ordre des prêcheurs, vint à San-Marco. Baccio prit cet homme en grande vénération, assista à toutes ses prédications, et finit par se lier si étroitement avec lui et les autres moines de San-Marco, qu'il sortait rarement de leur couvent.

Savonarola tonnait chaque jour, du haut de la chaire, contre les poésies érotiques, la musique, les peintures lascives, et tout ce qui excite les passions. Il s'indignait de voir, dans les maisons où se trouvent de jeunes filles, des tableaux représentant des nudités. Le peuple s'échauffait à de tels discours. Le carnaval arriva. Suivant un ancien usage, le soir du mardi-gras, on allumait un grand feu de joie sur la place publique, et les hommes et les femmes dansaient autour, se tenant par la main en chantant des rondes amoureuses. Fra Ieronimo avait si bien remué

les esprits, que ce jour-là, au lieu de former le bûcher de bois et de broussailles, on brûla des livres, des instruments de musique, des recueils de poésie, et une énorme quantité de tableaux et de sculptures représentant des sujets profanes, mais venant des meilleurs maîtres ; ce qui fut une perte irrémédiable pour les arts et surtout pour la peinture. Baccio apporta toutes les études qu'il avait faites d'après le nu, et fut imité par Lorenzo di Credi et plusieurs autres surnommés les pleureurs.

Peu de temps après, Baccio plaça dans un de ses tableaux le portrait de Fra Ieronimo, en signe de l'amitié qu'il lui portait. Cette magnifique peinture, envoyée d'abord à Ferrare, est revenue dernièrement à Florence. On la voit chez Filippo Alamanno Salviati, qui en fait grand cas à cause de son auteur (2).

Les partis ennemis de Fra Ieronimo se rassemblèrent un jour, pour s'emparer de lui et le livrer à la justice, afin de le punir des séditions qu'il avait excitées à Florence. Les amis de Savonarola se réunirent de leur côté, au nombre de plus de cinq cents, et se renfermèrent dans San-Marco. Baccio se joignit à eux ; mais il faut avouer que, timide et peu courageux, il eut une grande frayeur en apprenant qu'on livrait un assaut au couvent, et que de part et d'autre il y avait des tués et des blessés. Dans son épouvante, il fit vœu d'entrer en religion, s'il échappait à cette furieuse bagarre, et il observa scrupuleusement sa promesse. Enfin le tumulte s'apaisa, lorsque Ieronimo eut été pris et condamné à mort, comme le racontent les historiens de ce temps.

Baccio se retira à Prato, et, suivant les chroniques de ce même couvent, prit l'habit de Saint Dominique, le 26 juillet de l'an 1500, au grand déplaisir de tous ses amis qui s'affligeaient de l'avoir perdu, et se plaignaient surtout de sa résolution de ne plus se livrer à la peinture. Alors, Mariotto Albertinelli succéda à Fra Bartolommeo (nom que Baccio avait reçu du prieur en prenant l'habit religieux), et termina la grande fresque du cimetière de Santa-Maria-Nuova. Il y peignit d'après nature le directeur de l'hôpital et quelques frères habiles en chirurgie. Sur les façades des côtés, il représenta Gerozzo et sa femme agenouillés. Il fit aussi une figure nue et assise d'après Giuliano Bugiardini, son jeune élève, dont les cheveux arrangés à la mode du temps sont rendus avec une telle habileté, qu'on pourrait les compter un à un. Moriotto, enfin, s'est représenté lui-même parmi ceux qui sortent du tombeau, et a enrichi cet ouvrage du portrait de Fra Giovanni da Fiesole, dont nous avons écrit la vie. Cette fresque, entièrement exécutée par Fra Bartolommeo et son ami Mariotto, est fort estimée par les artistes et s'est très bien conservée.

Fra Bartolommeo était depuis plusieurs mois à Prato, lorsque ses supérieurs l'envoyèrent au couvent de San-Marco de Florence[1], dont les religieux l'accueillirent avec beaucoup de joie et de caresses.

Bernardo del Bianco avait fait construire, sur les dessins de Benedètto da Rovezzano, dans l'abbaye de Florence, une chapelle en pierre de macigno, dont les sculptures étaient d'une rare beauté. La

richesse et la variété des ornements de cette chapelle la rendirent célèbre. Pour la terminer, Benedetto Buglioni plaça dans quelques niches des figures de saints et d'anges en terre cuite vernissée et en ronde bosse, et couvrit les frises de chérubins et de devises. Bernardo del Bianco voulut ensuite y mettre un tableau qui fût digne de ces embellissements. Persuadé que Fra Bartolommeo pouvait seul s'acquitter convenablement de cette tâche, il usa de tous les moyens possibles, et se servit de ses meilleurs amis pour le déterminer à l'entreprendre. Retiré dans son couvent, Fra Bartolommeo ne s'occupait plus qu'à suivre les offices divins et à observer les règles de son ordre. Les sollicitations du prieur et de ses amis les plus chers n'avaient pu encore obtenir qu'il se remît à la peinture. Depuis quatre ans déjà il s'obstinait dans ses refus, lorsque, vaincu enfin par les prières de Bernardo del Bianco, il consentit à commencer le tableau de Saint Bernard. Le Saint aperçoit la Vierge soutenue par des anges, et portant dans ses bras l'enfant Jésus. Cette vision jette le pieux écrivain dans une extase si admirablement exprimée, que celui qui considère attentivement cette peinture y découvre quelque chose de vraiment céleste, et l'on ne peut douter que Fra Bartolommeo ne s'y soit consacré avec ardeur et amour. Il fit ensuite plusieurs tableaux pour le cardinal Jean de Médicis, et peignit pour Agnolo Doni une Madone d'une beauté extraordinaire, qui décore l'autel d'une chapelle de la maison de ce gentilhomme.

Dans ce temps, Raphaël d'Urbin vint à Florence

pour se perfectionner dans son art. Il se lia d'une étroite amitié avec Fra Bartolommeo dont il étudia le coloris, et à qui en échange il enseigna les vrais principes de la perspective.

A la même époque, le Frate peignit à San-Marco de Florence un tableau où l'on voit un grand nombre de figures, et qui, après avoir été pendant plusieurs mois exposé dans cette église, fut envoyé en présent au roi de France. Bartolommeo le remplaça par un autre dans lequel il fit entrer également une quantité de personnages et quelques anges qui s'élèvent dans les airs en soutenant un pavillon ouvert avec grâce. Ces enfants sont d'un dessin si correct et ont un ressort si puissant, qu'ils semblent se détacher de la toile. Le coloris des chairs se distingue par cette vérité et cette beauté que tout grand artiste doit s'efforcer de donner à ses œuvres. Aussi peut-on compter ce tableau parmi les plus parfaits. Quelle suavité, quel sentiment, quelle noble fierté animent les figures qui entourent la Vierge! pleines de vie, d'un ton vigoureux, on dirait qu'elles sont en relief. Le Frate voulut montrer qu'à la science du dessin il savait joindre une vigueur de coloris qui faisait ressortir ses figures au moyen de fortes ombres, comme on le voit dans les enfants qui soutiennent le pavillon. Le même tableau renferme le Mariage du Christ-Enfant avec Sainte Catherine, religieuse. Il est impossible de peindre avec plus de vérité, malgré le ton obscur adopté par l'artiste. Les saints, disposés circulairement et en perspective autour du vide d'une grande niche, semblent respirer. A la

vérité, Fra Bartolommeo s'efforça d'imiter le coloris de Léonard de Vinci, surtout dans les teintes obscures, pour lesquelles il employa le noir de fumée des imprimeurs et l'ivoire brûlé; c'est pourquoi ce tableau pousse beaucoup au noir aujourd'hui. Sur le premier plan, on remarque, parmi les figures principales, un Saint George, d'un aspect fier, hardi et animé, armé de pied en cap et portant un étendard. Un Saint-Barthélemi mérite de grands éloges, ainsi que deux enfants, dont l'un joue du luth, et l'autre de la lyre. Le premier soutient son instrument sur sa jambe; ses mains exécutent des accords; ses regards, élevés vers le ciel, cherchent l'inspiration; sa bouche entr'ouverte indique que des chants divins vont s'en échapper. Le second, attentif, la tête appuyée sur sa lyre, les yeux baissés, cherche à se mettre à l'unisson. Cette idée est gracieuse et spirituelle. En un mot, la main savante du Frate a rendu d'une manière miraculeuse ces deux enfants assis et couverts d'un léger tissu.

Peu de temps après, il peignit, vis-à-vis de ce tableau, la Vierge entourée de saints. Ce travail lui valut de justes applaudissements. Au moyen de certains tons effumés et habilement fondus, il avait obtenu une telle harmonie dans ses figures, qu'elles paraissaient vivantes (3).

Fra Bartolommeo entendait vanter sans cesse les travaux de Michel-Ange et du gracieux Raphaël. Euthousiasmé par les récits des merveilles enfantées par ces divins artistes, il obtint de son prieur la permission d'aller à Rome. Il y fut accueilli par Ma-

riano Fetti, Frate del Piombo, qui demeurait à Montecavallo au couvent de San-Silvestro. Il peignit pour son hôte deux tableaux représentant Saint Pierre et Saint Paul. Mais il ne réussit pas aussi bien à Rome qu'à Florence; frappé d'étonnement à la vue de tant de chefs-d'œuvre anciens et modernes, il prit une si grande défiance de son talent, qu'il se hâta de partir, confiant à Raphaël d'Urbin le soin de terminer le tableau de Saint Pierre, qui fut donné à Fra Mariano lorsqu'il eut été entièrement retouché par l'incomparable Sanzio.

De retour à Florence, où les critiques l'avaient accusé plusieurs fois de ne pas savoir peindre le nu, il voulut montrer son habileté dans toutes les parties de son art. Il fit donc un Saint Sébastien absolument nu, d'un coloris et d'un dessin si parfaits, d'une beauté si suave, que tous les artistes s'accordèrent à le louer. Mais les religieux, ayant appris dans leurs confessionnaux que cette trop séduisante imitation de la nature devenait l'objet spécial de l'admiration des dévotes, retirèrent le tableau de l'église où il était exposé, pour le placer dans leur chapitre : il fut bientôt acheté par Gio. Battista della Palla et envoyé au roi de France.

Fra Bartolommeo s'était fâché un jour contre les menuisiers qui faisaient les bordures et les ornements de ses tableaux, parce que, de même que nos ouvriers d'aujourd'hui, ils couvraient à peu près un huitième de la toile. Il chercha donc le moyen de s'en passer. Il fit cintrer le panneau de son Saint Sébastien, y figura une niche en perspective.

que l'on croirait creusée dans le bois, et imita ensuite les ornements qui devaient entourer son sujet. Il se servit du même procédé pour notre Saint Vincent et le Saint Marc. Le Saint Vincent, prêchant sur le jugement dernier, est peint à l'huile et sur bois au-dessus de l'arc d'une porte qui conduit à la sacristie du couvent de Saint-Marc. Les gestes et la physionomie du Saint expriment la ferveur et l'exaltation farouche des prédicateurs qui, pour ramener à la vertu les hommes plongés dans le vice, les menacent de la justice de Dieu. Cette figure a un puissant ressort, mais malheureusement elle se gerce et se gâte, parce que l'artiste a employé des couleurs trop fraîches sur un enduit encore humide. Cet accident, comme je l'ai déjà dit, est arrivé aux ouvrages de Pietro Perugino chez les Jésuates.

Fra Bartolommeo, ayant entendu dire que sa manière était mesquine, prouva qu'il savait aborder les sujets de grande dimension, en exécutant, sur la façade de la porte du cœur, une figure de Saint Marc l'évangéliste, de cinq brasses de proportion, aussi remarquable par la perfection du dessin que par la beauté du travail (4).

Salvator Billi, riche marchand florentin, ne tarda pas à connaître, à son retour de Naples, la réputation du Frate. Après avoir vu ses ouvrages, il lui commanda un tableau représentant le Christ-Sauveur entouré des quatre évangélistes. Dans le bas de la composition, deux enfants d'un coloris frais et gracieux tiennent le globe du monde. On y voit

encore deux prophètes habilement peints. Salvator voulut que ce tableau fût placé sous le grand orgue de l'église de la Nunziata de Florence. C'est un morceau de la plus grande beauté, terminé avec amour; l'ornement en marbre, qui lui sert d'encadrement, a été sculpté par Pietro Rosselli.

Tant de travaux altérèrent la santé de Bartolommeo : il sentit le besoin de changer d'air. Le prieur, qui était son ami, l'envoya dans un de leurs monastères, où il consacra son pinceau, pour le salut de son âme et le profit de son ordre, à des sujets de dévotion qui le portaient à la contemplation de la mort. A San-Martino-in-Lucca, il fit une Madone ayant à ses côtés Saint Étienne et Saint Luc, et à ses pieds un petit ange qui joue du luth. A San-Romano, il représenta une Madone de la Miséricorde sur un piedestal de pierre, et des anges qui soutiennent son manteau; plusieurs personnages debout, assis, ou à genoux sur quelques degrés, contemplent le Christ lançant du haut du ciel la foudre sur les peuples. Certes, Fra Bartolommeo montra dans cet ouvrage qu'il possédait à un haut degré l'art de la dégradation des ombres, et celui de donner un grand relief aux parties obscures. Il triompha de toutes les difficultés par la perfection de son dessin et de son coloris. Aussi regarda-t-on cette œuvre comme la plus parfaite qu'il eût produite. Pour la même église, il peignit le Christ, Sainte Catherine martyre, et une Sainte Catherine de Sienne en extase, dont la beauté est inimitable.

De retour à Florence, il cultiva la musique; et,

comme il s'en amusait beaucoup, il avait coutume de chanter en travaillant.

A Prato, vis-à-vis les prisons, il fit une Assomption et plusieurs tableaux de Vierges pour les Médicis, et diverses peintures pour d'honorables citoyens de Florence. Nous citerons la Madone qui est dans la maison de Lodovico, fils de Lodovico Capponi, et la Vierge tenant l'enfant Jésus, accompagnée de deux saints, qui appartient à l'excellent Messer Lelio Torelli, premier secrétaire du duc Cosme. Messer Lelio attache un grand prix à cet ouvrage, non seulement à cause de son auteur, mais encore parce qu'il aime et protége les artistes et tous les beaux génies.

Dans la maison de Pier del Pugliese, aujourd'hui appartenant à Matteo Botti, citoyen et marchand florentin, on voit au haut d'un escalier, dans un vestibule, Saint Georges à cheval terrassant le serpent. Cette peinture est à l'huile et en grisaille. Le Frate préparait ainsi ses ouvrages en guise de cartons avant de les colorier; il les ombrait aussi à l'encre ou avec le bitume. Nous en avons la preuve dans plusieurs de ses tableaux restés inachevés à sa mort, et dans quantité de dessins faits de la même manière, dont la plus grande partie se trouve dans le monastère de Santa-Caterina de Sienne, sur la place San-Marco, chez une religieuse qui s'occupe de peinture, et dont nous parlerons quand il en sera temps. Nous avons orné notre recueil de semblables dessins en mémoire du Frate. Messer Francesco del Garbo, très habile médecin, en possède aussi une nombreuse collection.

Bartolommeo ne travaillait jamais que d'après nature. Pour étudier les draperies, les armes et tous les autres ornements, il fit fabriquer un mannequin en bois, de grandeur naturelle, dont les jointures se ployaient à volonté, et qu'il vêtissait de linges ou d'étoffes. Il pouvait ainsi conserver ses plis jusqu'à ce qu'il eût amené son œuvre à toute sa perfection. Aussi personne avant lui ne sut jeter les draperies avec autant de goût, de naturel et de souplesse. Nous conservons religieusement, tout gâté et vermoulu qu'il soit, le mannequin dont se servait ce grand peintre.

A Arezzo, dans l'abbaye des moines noirs, notre religieux laissa une admirable Tête de Christ et le tableau de la Confrérie des Contemplatifs, qui, après avoir appartenu au magnifique Octavien de Médicis, fut placé par son fils Alexandre dans une chapelle de son palais. Messire Alexandre, qui aime les arts avec passion, attache le plus grand prix au souvenir du Frate.

Notre artiste peignit encore une Purification fort estimée, dans la chapelle du noviciat de San-Marco. Tandis que, pour son agrément, il demeurait à Santa-Maria-Maddalena, dans la maison de campagne des frères, il fit un Christ et une Madeleine, et quelques ouvrages à fresque pour le couvent; il exécuta pareillement à fresque, au-dessus de la salle des étrangers à San-Marco, un arc dans lequel il représenta le Sauveur, accompagné de Cléophas et de Luc. On voit dans ce tableau le portrait du jeune Fra Niccolò della Magna, nommé par la suite arche-

vêque de Capoue, et promu dernièrement au cardinalat.

Il commença à San-Gallo un tableau que termina Giuliano Bugiardini, et qui orne aujourd'hui le maître-autel de S. Iacopo-Fra-Fossi, au coin de la maison des Alberti. Giuliano fut aussi chargé d'achever le Rapt de Dina, que possède Messer Cristofano Rinieri. Le gonfalonier Pietro Soderini avait confié le tableau de la salle du conseil à Fra Bartolommeo, qui le dessina en grisaille de manière à se faire honneur. Cette ébauche est honorablement placée à San-Lorenzo, dans la chapelle du magnifique Octavien de Médicis.

Cette composition représente tous les protecteurs de la ville et les saints dont les jours de fête correspondent à ceux des victoires remportées par Florence. Le Frate s'y est peint lui-même à l'aide d'un miroir. Ce dessin est sa dernière production.

L'habitude qu'il avait contractée de travailler au bas d'une fenêtre ouverte le paralysa au point de ne pouvoir plus se mouvoir. Les médecins lui ordonnèrent d'aller prendre les eaux de San-Filippo, où il demeura long-temps; mais sa santé s'y améliora peu. Il était très avide de fruits, quoiqu'ils lui fussent contraires; aussi ayant un matin mangé beaucoup de figues, une fièvre violente vint aggraver ses autres maux, et l'emporta en quatre jours, à l'âge de quarante-huit ans. Il avait toute sa connaissance lorsqu'il rendit son âme à Dieu. Sa mort affligea profondément ses amis et surtout les moines, qui l'in-

humèrent dans l'église de San-Marco, le 8 octobre de l'an 1517.

Il était dispensé d'assister aux offices. Il abandonnait le gain de ses ouvrages à son couvent, ne se réservant que ce qui était nécessaire pour l'achat de ses couleurs et les autres frais qu'entraîne la peinture.

Ses élèves sont : Cecchino del Frate, Benedetto Cianfanini, Gabbriel Rustici et Fra Paolo de Pistoia, auquel il laissa tous ses ouvrages ; aussi, après sa mort, Fra Paolo fit beaucoup de tableaux d'après ses dessins. On en voit trois à San-Domenico de Pistoia, et un à Santa-Maria-del-Sasso in Casentino.

Fra Bartolommeo donna tant de charme à ses figures par son coloris, et inventa tant de choses nouvelles, qu'il mérite d'être compté parmi les bienfaiteurs de l'art.

On éprouve au moins autant d'étonnement que d'admiration quand on se reporte, par la pensée, au milieu de Florence, durant le plus beau moment de la renaissance de l'art, au commencement du seizième siècle. On se demande comment tous ces génies inquiets, toutes ces âmes ardentes, tous ces fiers tempéraments d'artistes, toutes ces émulations rivales, ont pu s'accommoder ensemble et fonction-

ner à la fois. On a beau tenir compte de leur commun amour du beau, de leur commune avidité de progrès, on distingue trop bien leurs querelles acharnées, leurs menées jalouses, pour voir sans surprise l'unité de leur goût et de leur école se constituer aussi fortement au milieu de tant de débats, et leur unanimité sortir de divisions si profondes.

Il est vrai que les Médicis montrèrent dans ce mouvement une grande adresse et une parfaite intelligence de la mission qu'ils avaient reçue d'enrichir leur ville en illustrant leur règne. Ils comprirent mieux que les gouvernants de nos temps que le rôle du pouvoir n'était ni d'ignorer ces débats, ni de les trancher par l'autorité de son goût particulier. Loin de là, les Médicis alimentaient avec soin cette apparente anarchie; ils exaltaient la vanité de chacun en distribuant leurs faveurs à tous. Aussi doit-on penser que c'est moins pour l'avoir dirigé que pour y avoir convenablement assisté, que les Médicis obtinrent l'honneur d'attacher leur nom à ce beau siècle.

Quoi qu'il en soit, si l'on veut se figurer ce que devait être la réunion à Florence de tant de caractères différents, dont l'amour-propre était sans cesse fomenté par les concours, les cabales provocantes, les intrigues et les jalousies, on apercevra difficilement comment un artiste d'un caractère doux et timide, d'une âme modeste et naïve, a pu s'y tenir debout et n'y être pas étouffé. Comment l'excellent Bartolommeo a-t-il pu vivre aimé de tous et applaudi par chacun au milieu des discordes florentines?

Comment le sourcilleux Michel-Ange lui a-t-il pardonné sa préférence pour le Vinci et sa tendre amitié pour Raphaël? Comment les Médicis eux-mêmes ont-ils oublié son dévouement à Savonarole? Comment a-t-il vécu entre le brutal Torrigiani et le remuant Bandinelli? Sa grande modération dut être précisément son secret. Son immobilité, sa froideur, si l'on peut appliquer ces mots à un vaste esprit, le préservèrent des rudes atteintes de ses rivaux. En effet, cette organisation élastique était toujours prête à opposer ses lacunes aux aspérités de ces fougueux caractères, sa douceur à leur rudesse, son silence à leur jactance effrénée. Mais cela seul ne l'eût pas fait aussi grand qu'il nous le paraît. En ne blessant personne, le Frate tira parti de tout le monde. A l'excitation des Médicis, au spectacle de leur splendeur, il emprunta sa confiance dans l'avenir de l'art; dans les prédications exaltées et républicaines de Savonarole, il puisa sa piété profonde et la simplicité de ses mœurs; la propagande de Léonard imprima le mouvement à son esprit, et il n'est pas jusqu'à l'insouciance de son ami Mariotto qui ne lui ait servi, en augmentant son dédain pour toute prétention artistique, point plus essentiel qu'on ne croirait, puisqu'il peut préserver un maître de tomber dans l'affectation de sa propre manière.

Aussi le Frate serait-il l'homme qui résumerait le mieux à lui seul le talent florentin; non pas qu'il ait reproduit les saillies et les singularités audacieuses de tel ou tel de ses compatriotes, mais parce qu'il a su insérer dans son résultat le trésor entier de la

science acquise et du goût épuré de cette sublime école. Toutes les grandes conditions de l'art toscan se réunissent effectivement dans les œuvres de Baccio : expressif comme Léonard, gracieux comme Raphaël et Andrea del Sarto, imposant comme Michel-Ange, savant enfin et inspiré de la science et du sentiment de tous, mais sans servilité, sans efforts, sans affectation et sans écarts. On aurait pu assurément attacher à ses précieuses peintures le beau titre que méritèrent celles d'Andrea : les œuvres de l'un et de l'autre sont également sans reproche, *senza errori*. Ajoutons aussi que l'espèce d'éclectisme dans lequel sut se tenir le Frate n'ôta jamais à son talent quoi que ce soit de sa naïveté et de son indépendance. Chacune des œuvres de ce maître frappe de loin et apporte son nom avant l'examen ; au moins l'avons-nous toujours ainsi remarqué autour de nous, quoique nous nous rappelions fort bien la méprise complimenteuse de Pietre de Cortone, qui attribuait à Raphaël certaines peintures du Frate. C'est que dans son choix, dans ses emprunts, le Frate sut toujours rester lui-même, et ne s'appropria jamais rien sans l'avoir intimement compris. Aussi a-t-on eu tort quand on a insisté autant pour le placer parmi les artistes éclectiques. On garde sa personnalité quand on ne sort point, dans ses imitations, de sa propre conscience et des sympathies de son temps et de son pays, surtout lorsqu'on appartient à une époque aussi vierge que la sienne.

Si le Frate n'eût pas été organisé aussi fortement peintre, le Savonarole l'eût amené à la renonciation

de son art, ou au moins l'eût fait reculer jusqu'à l'imitation traditionnelle et immobile de l'art mystique du moyen-âge. De même que nous voyons, dans notre époque plus lointaine et moins croyante, des jeunes gens, se laissant prendre plutôt au bruit des paroles qu'à l'intelligence des choses, chercher maintenant à raviver les images effacées des écoles primitives : progrès à rebours, qu'ils accomplissent en reculant, et pour lequel, ne pouvant avoir aucune conscience intime, ils ne sauraient trouver ni réelle sanction ni véritable public.

Mais le Frate, pour en revenir à lui, comprit que la piété d'un homme ne devait pas essayer de faire descendre l'art d'un pays du haut point où tant d'efforts l'avaient placé; et s'emparant de tous les progrès que la forme avait acquis à Florence, il sut les utiliser pour écrire plus lisiblement sa dévotion sincère. L'ascétisme monacal se trouve dans ces têtes austères et intelligentes peintes par le Frate, et dont Michel-Ange et Raphaël eux-mêmes ont déjà perdu le secret, dans ces draperies immenses et chastes, dans ce coloris tranquille et sobre que l'éclat et la variété de la couleur vénitienne ne feraient cependant point pâlir. Le Frate, certes, n'a pas la fougue de Buonarroti; il ne pétrit pas puissamment comme lui la matière; il n'a pas comme lui engagé sa vanité d'artiste à disposer à son gré du corps humain sous la brosse ou sous le ciseau, et à le tordre à sa fantaisie avec autant de certitude que s'il l'avait créé lui-même. Mais Michel-Ange, dans ses plus grands ouvrages et dans ses résultats, ne

dépasse pas cette terrible et gigantesque figure du Saint Marc, peinte par le frère Barthélemy.

Cette figure du saint, qui nous sert à montrer la hauteur du talent de Baccio, doit aussi faire ressortir le caractère de l'homme et sa tournure d'esprit. Si l'on veut se placer devant cette œuvre par le souvenir ou la gravure, quoi de plus simple, de moins prétentieux, de plus tranquille? Cependant le Frate l'avait entrepris pour répondre à un défi. Malgré son insouciance, il avait été forcé de prêter l'oreille aux provocations de l'école, qui ne devait pas entièrement l'épargner.

Quand Michel-Ange et Léonard luttèrent ensemble dans des circonstances analogues, ils abordèrent autrement la question. Aucun ne voulut se résumer dans une figure de saint. Ils ne s'en fièrent pas à la dévotion, cependant encore bien vivace; ils attaquèrent des passions plus chaudes, et voulurent remuer des impressions récentes. Michel-Ange peignit la jeunesse de Florence s'élançant à la guerre pisane, et Léonard, les vétérans de son âge se faisant couper les poignets pour rapporter à Florence les drapeaux des Visconti.

Le Frate se contente d'offrir aux regards l'évangéliste Saint Marc, le patron de son couvent; et l'on peut dire avec justice que Léonard et Michel-Ange, dans leur prodigieux concours, n'ont rien montré qui soit plus vaste et plus intimement beau que la page silencieuse du Frate.

Enfin, pour terminer, disons que le Frate servit aux progrès de la peinture florentine; que ses der-

niers ouvrages, comme ceux d'Albertinelli, son compagnon d'enfance, s'élèvent à la solidité de couleur du Titien; qu'il composa d'une manière qui lui est propre, quoique, au premier aperçu, ses dispositions soient si simples qu'on se laisse aller à n'y voir rien de bien particulier; qu'il montra la science de Michel-Ange et de Raphaël, et la parfaite entente des belles longueurs et du jeu du corps humain, sous les épaisses draperies dont il couvrit généralement ses figures; qu'il prouva son intelligence de l'architecture, de la perspective et de toute la mathématique de l'art, dans les fonds et les encadrements de ses tableaux.

Ainsi, comme on le voit, ce jeune homme insouciant qui travaille en commun avec l'Albertinelli, qui rêve et pleure aux déclamations de Savonarole, qui apporte le premier sur la place publique ses peintures, et les brûle; qui s'enferme dans Saint-Marc pour combattre, et a peur; qui abandonne son art par dévotion, et le reprend par obéissance; qui jouit à Rome des triomphes de Raphaël et de Michel-Ange, et qui revient à Florence écrasé sous le sentiment de son infériorité; enfin cette espèce de béat, qui meurt pour avoir mangé des fruits et n'avoir pas fermé sa fenêtre, est cependant un grand maître entre les plus grands [1].

1. Voir Lanzi, I, 234. — Baldinucci, decenn. X, sect. 3, part. 2. — Bellizzo de Firenzo.

NOTES.

(1) Né en 1469, mort en 1517.

(2) Il y a encore, dans le couvent de Saint-Marc, sous la figure de Saint Pierre, un portrait du frère Jérôme, de la main de Bartolommeo. Le Frate regardait sans doute son maître et ami comme le véritable chef de l'Église et comme un martyr de la foi, lorsqu'il le peignit avec les attributs du prince des apôtres. Rien de plus terrible et de plus noble en même temps, que cette tête du moine qui semble prédire et menacer.

(3) C'est cette peinture que Pietre de Cortone attribua par méprise à Raphaël.

(4) Gravé par F.-Ant. Lorenzini. Le même artiste a reproduit plusieurs morceaux du Frate.—Mogalli et Henri Sinzenich ont également gravé d'après lui.

MARIOTTO ALBERTINELLI,

PEINTRE FLORENTIN.

Mariotto Albertinelli, fils de Biagio di Bindo, fut pour ainsi dire un second Fra Bartolommeo, tant ces deux hommes se portèrent une vive affection, tant ils offrirent de similitude dans leur talent, aussitôt que Mariotto voulut se livrer à des études sérieuses.

Mariotto quitta l'état de batteur d'or, qu'il avait exercé jusqu'à l'âge de vingt ans, pour entrer dans l'atelier de Cosimo Rosselli, qui lui enseigna les premiers principes de la peinture. Ce fut là que nos deux amis devinrent tellement inséparables, que Mariotto suivit Baccio, lorsque ce dernier abandonna Cosimo pour pratiquer librement son art.

Ils demeurèrent long-temps à la porte San-Piero-Gattolini, où ils travaillèrent beaucoup ensemble. Mais comme Mariotto n'était pas aussi habile dessinateur que son ami, il se mit à étudier les antiques qui ornaient alors Florence, et dont les plus précieux se trouvaient dans le palais des Médicis. Il dessina souvent quelques petits bas-reliefs, placés sous la terrasse, dans le jardin, vers San-Lorenzo. L'un de ces



MARIOTTO ALBERTINELLI.

bas-reliefs représente Adonis accompagné d'un très beau chien; l'autre, deux figures nues : la première est assise, son chien couché à ses pieds; la seconde, debout, les jambes croisées, s'appuie sur un bâton. Ces sculptures sont réellement d'une beauté merveilleuse.

Mariotto dessina encore deux bas-reliefs de même grandeur : dans l'un, deux enfants portent la foudre de Jupiter; dans l'autre, l'Occasion, sous la forme d'un vieillard ayant des ailes aux épaules et aux pieds, tient dans ses mains des balances. Mariotto, de même que tous les peintres et sculpteurs de son temps, étudiait aussi les torses d'hommes et de femmes dont le jardin des Médicis était rempli. Une grande partie de ces sculptures a été, depuis, transportée dans la galerie du duc Cosme; l'autre est restée dans le même palais, comme les deux torses de Marsyas, les bustes placés au-dessus des fenêtres, et ceux des empereurs que l'on voit au-dessus des portes. Mariotto, en copiant ces antiques, fit d'immenses progrès dans le dessin.

A cette époque, il travailla pour Madonna Alfonsina, mère du duc Lorenzo : son ardeur et son application le firent remarquer par cette dame, qui devint pour lui une protectrice généreuse.

Les nombreuses études de Mariotto, loin de lui avoir fait négliger la peinture, avaient, au contraire, développé son talent, comme le prouvent quelques tableaux que sa protectrice envoya à Rome, à Carlo et Giordano Orsini, des mains desquels ils passèrent ensuite dans le palais de César Borgia. Il fit un très

beau portrait de sa bienfaitrice, qui semblait devoir assurer sa fortune. Malheureusement pour lui, l'an 1494, Pierre de Médicis fut exilé. Mariotto, se trouvant ainsi sans appui à Florence, retourna près de son ami Baccio. Mais ce revers, au lieu de diminuer son ardeur, ne servit qu'à l'augmenter : il modela en terre, et plus que jamais étudia la nature, tout en imitant et prenant si bien la manière de son cher Baccio, qu'en peu d'années on confondit leurs ouvrages. Les connaisseurs eux-mêmes attribuaient quelquefois les tableaux de Mariotto à Fra Bartolommeo.

Séparé de son ami par ses travaux, le pauvre Mariotto apprit avec désespoir que Baccio s'était fait moine. Cette nouvelle lui parut si étrange, qu'il en devint presque fou et que rien ne pouvait l'arracher à sa mélancolie. S'il n'eût pas été du parti opposé à la faction de Savonarole, et n'eût pas autant détesté la société des moines, contre lesquels il déblatérait sans cesse, il est probable que son affection l'eût poussé à s'encapuchonner dans le couvent de Baccio. Celui-ci avait laissé inachevé le tableau du Jugement dernier, que Gerozzo Dini lui avait commandé pour l'Ossuaire. Comme il avait reçu sur le prix fixé un fort à-compte, sa conscience lui reprochait de n'avoir pas rempli ses engagements. Mariotto, cédant aux prières de Gerozzo Dini et de son ami, consentit à terminer le tableau, d'autant plus volontiers que Baccio en avait fini le carton et les dessins, et que leur manière de peindre était la même. Il remplit sa tâche avec tant d'habileté et d'amour, que beaucoup

de gens, qui ignorent le fait, attribuent cet ouvrage tout entier à Mariotto, qui vit ainsi s'accroître grandement sa réputation.

Il exécuta à fresque avec une égale perfection un autre tableau dans le chapitre de la Chartreuse de Florence : c'est un Christ sur la croix. Des anges recueillent précieusement son sang; la Vierge et la Madeleine sont à ses pieds. Mariotto avait quelques jeunes élèves de bon appétit qui, trouvant l'ordinaire du couvent fort peu substantiel, parvinrent à se procurer la clef des tours par où l'on passait aux moines leur pitance, de manière que quelquefois en secret ils la dérobaient tantôt à l'un, tantôt à l'autre. La rumeur fut grande parmi les bons pères, qui ont autant d'appétit qu'homme au monde. On ne soupçonna pas d'abord nos jeunes gens, qui agissaient avec adresse et étaient vus de bon œil. Les frères attribuaient la faute à la haine réciproque de quelques-uns d'entre eux. Enfin tout se découvrit, mais les moines, qui voulaient voir achever leur tableau, doublèrent les portions des élèves et du maître, qui terminèrent gaiement leur tâche, en riant de l'aventure.

Mariotto fit ensuite, dans son atelier, à Gualfonda, un tableau de maître-autel pour les religieuses de San-Giuliano de Florence. Pour la même église, il peignit le Christ sur la croix, entouré d'anges; puis, sur un fond d'or à l'huile, il figura le Mystère de la trinité. Mariotto était un joyeux compagnon, partisan de la bonne chère et de l'amour. Les médisances, les satires, en grande vigueur parmi les ar-

tistes de ce temps, et dont l'usage s'est fidèlement conservé jusqu'à ce jour, tous les tracas enfin de la peinture, lui rendirent cet art si odieux, qu'il résolut de le quitter pour s'adonner à un genre de vie moins pénible et plus agréable. En conséquence, il ouvrit une très belle auberge près de la porte San-Gallo, et près du vieux pont du Dragon une taverne qu'il tint lui-même pendant plusieurs mois, disant gaiement qu'enfin il cultivait un art où il ne rencontrait ni muscles, ni raccourcis, ni perspectives, et surtout point de critiques. Il ajoutait que l'art qu'il avait adopté créait la chair et le sang, tandis que celui qu'il avait abandonné les imitait seulement. Avec son bon vin, il s'entendait louer tous les jours; jadis il ne recueillait que le blâme. Cependant il se dégoûta bientôt de ce triste métier, et retourna à Florence, où il travailla pour plusieurs habitants de cette ville. Il y fit, entre autres choses, trois petits tableaux pour Giovan Maria Benintendi. Lors de l'élection de Léon X, il peignit à l'huile les armoiries de ce pape, accompagnées de la Foi, l'Espérance et la Charité. Cette peinture resta long-temps au-dessus de la porte du palais des Médicis.

Il entreprit ensuite pour la confrérie de San-Zanobi, à côté de la maison canonicale de Santa-Maria-del-Fiore, une Annonciation, qu'il termina avec beaucoup de soin et de travail. Cette fois il voulut exécuter son œuvre sur la place même, et fit pratiquer des jours exprès pour pouvoir diminuer, augmenter ou changer à son gré ses lignes de perspective. Il pensait qu'on ne devait attacher aucun prix aux ta-

bleaux où la vigueur et le ressort ne se trouvent pas joints à une certaine suavité. Il disait que les ombres seules donnent le relief; que cependant, si elles sont trop fortes, elles ne produisent aucun effet, et que, si elles sont trop faibles, la peinture reste plate et sans vigueur. Il aurait voulu ajouter à la souplesse du modelé quelque chose que l'art ne lui semblait pas avoir compris ou rendu jusqu'alors. Le tableau de l'Annonciation lui offrait l'occasion de mettre sa pensée à exécution. Il se livra à des travaux extraordinaires, que l'on reconnaît dans les figures de quelques petits anges et de Dieu le Père, auxquelles il donna un puissant ressort, en les plaçant sur le fond obscur d'une voûte sculptée dont la perspective se prolonge avec une étonnante vérité : d'autres anges, dont les ailes paraissent doucement agitées, répandent des fleurs avec une grâce extrême. Mariotto effaça et recommença plusieurs fois cet ouvrage, avant de le terminer : d'un effet lumineux, il passait à un effet sombre et obscur; d'une gamme vive et animée, il descendait à des tons moins chauds et accentués. Jamais il n'était satisfait; il se plaignait de sa main inhabile à rendre sa pensée. Il aurait voulu trouver un blanc plus brillant que la céruse; il essaya de la purifier pour lui donner l'éclat de la lumière sur les parties les plus éclairées. Enfin, forcé de reconnaître que l'art est insuffisant pour rendre ce que conçoit l'intelligence et le génie de l'homme, il s'arrêta et livra son œuvre au public. Les artistes lui donnèrent beaucoup d'éloges; mais trompé dans l'espoir d'obtenir, en considération de ses travaux, un

prix plus élevé qu'on ne lui en offrit, il rompit avec ceux qui lui avaient commandé ce tableau. Alors Pietro Perugino, déjà vieux, Ridolfo Ghirlandaio et Francesco Granacci, qui faisaient grand cas de son talent, se réunirent pour le satisfaire.

A San-Brancazio de Florence, Mariotto représenta la Visitation de Notre-Dame, et peignit avec soin, pour Zanobi del Maestro, à la Santa-Trinità, la Vierge, Saint Jérôme et Saint Zanobi. Il exécuta ensuite, pour la congrégation des prêtres de San-Martino, une autre Visitation également fort estimée. Enfin il fut appelé au couvent de la Quercia, près de Viterbe; mais, à peine à l'œuvre, il lui prit fantaisie de partir pour Rome. A San-Salvestro-di-Montecavallo, il peignit, dans la chapelle de Fra Mariano Fetti, le Mariage de Sainte Catherine de Sienne avec le Christ, en présence de la Vierge et de Saint Dominique.

De retour à la Quercia où il avait laissé quelques amours, il voulut prouver que son séjour à Rome n'avait en rien ralenti son ardeur. Mais, comme il n'était plus très jeune ni très vigoureux dans ce genre d'exercices, il tomba malade et se fit porter à Florence dans une bannette, sous prétexte que l'air de la Quercia lui était contraire. Les secours, les remèdes furent inefficaces, le mal empira, et au bout de peu de jours il mourut des suites de ces excès, à l'âge de quarante-cinq ans. Il fut inhumé à San-Pier-Maggiore.

Nous possédons dans notre collection de très beaux dessins de ce maître, à la plume et en grisaille.

Nous citerons particulièrement un escalier en spirale, dans lequel Mariotto a vaincu les plus grandes difficultés de la perspective, qu'il entendait parfaitement. Ses peintures datent de l'an 1522 ou environ.

Il eut beaucoup d'élèves, entre autres Giuliano Bugiardini, le Franciabigio, Florentins; et Innocenzio d'Imola. Nous en parlerons plus tard.

Visino, peintre florentin, fut aussi son élève, et se montra supérieur aux autres disciples de Mariotto. Bon dessinateur et coloriste, il apportait un soin extrême à tous ses ouvrages, qui sont très rares à Florence. Cependant on trouve aujourd'hui, chez Gio. Battista Doni, un tableau peint à l'huile, dans le genre de la miniature, figurant une sphère sur laquelle on voit Adam et Ève mangeant la fatale pomme. Battista Doni possède encore une Descente de Croix, où Visino a représenté plusieurs personnages qui aident à déposer le Christ, tandis que l'on porte un des larrons au tombeau. La variété et la bizarrerie des attitudes et des figures prouvent l'habileté du peintre. Des marchands florentins le conduisirent en Hongrie, où il fit beaucoup de tableaux et fut très estimé. Cependant le caractère franc et jovial de ce pauvre homme manqua de lui coûter la vie. Certains Hongrois, grossiers et stupides, lui rompaient la tête en vantant sans cesse leur pays et le bonheur de boire et de manger, et de vivre dans leurs étuves; pour eux, il n'existait point d'autres plaisirs. A les entendre, il n'y avait de noblesse et de gloire qu'à la cour de leur roi; le reste du monde n'était rien à leurs yeux. Visino, qui portait dans le

cœur l'amour de son beau ciel d'Italie, et qui connaissait un autre genre de bonté, de beauté et de noblesse, ennuyé, fatigué de tant de sottises, et se trouvant par hasard un peu en gaieté, ne put s'empêcher de leur dire qu'un flacon de vin blanc de Trebbiano et un gâteau de Toscane valaient mieux que tous leurs illustres monarques. Peu s'en fallut que notre héros n'apprît ce qu'il en coûte de badiner avec de lourdes bêtes, car ces butors de Hongrois n'entendirent pas la plaisanterie, et trouvèrent dans son dire autant d'énormité que s'il eût conspiré contre le gouvernement ou la vie de leur roi. Dans leur fureur, ils ne parlaient de rien moins que de le crucifier. Heureusement pour Visino, un évêque, homme bon et éclairé, sut tourner la chose en plaisanterie et le tirer de ce mauvais pas. Il fit même davantage pour cet artiste distingué dont il appréciait tout le mérite : il le mit en faveur auprès du roi de Hongrie, qui se divertit beaucoup de l'aventure. Enfin, Visino vit son talent estimé et honoré dans ce pays. Mais son bonheur ne fut pas de longue durée, car il mourut bientôt, ne pouvant supporter la chaleur étouffante des étuves et les froids rigoureux de ces contrées. Il laissa un vif souvenir de la considération et de la renommée qu'il s'était acquises à ceux qui le connurent, et qui virent ses ouvrages.

Nous avons essayé de dire pourquoi la postérité avait fait descendre Piero di Cosimo du rang que le Vasari et ses contemporains avaient cru devoir lui marquer. A l'exception de cet artiste, la marche de notre publication ne nous a présenté jusqu'ici que les hommes de la plus grande valeur, Vinci, Giorgione, Corrége, Bramante et Baccio. Maintenant, voici l'Albertinelli, peintre sans doute admirable, quand on le considère isolément et au point de vue de la pratique, mais d'un rang moins élevé quand on l'envisage relativement et au point de vue de l'histoire. Mariotto est un peintre du second ordre, comme on l'a dit. La postérité l'a ainsi voulu. On doit admettre qu'elle se trompe peu, si l'on veut garder le droit de réclamer quelquefois contre elle. — Mais qu'est-ce que le second ordre? Ce terme a-t-il toujours la même valeur, indépendamment du temps et du pays? Un artiste du second ordre au quinzième siècle et en Italie, est-ce un homme de même étoffe qu'un artiste du second ordre en France, sous le règne de Louis XIV, de Louis XV ou de nos jours? — Ceci est une question sérieuse et très importante à remuer si l'on veut fournir quelques matériaux indispensables à une future histoire de nos arts.

Mais que de choses intéressantes comme celle-ci se soulèvent d'elles-mêmes à la lecture du Vasari, et que la forme biographique de son livre nous interdit de développer dans ces notes. Il faut donc nous contenter de les indiquer pour mémoire en nous en remettant au lecteur pour apprécier ce qui appartient

à notre insuffisance, et ce qui dépend de nos étroites limites.

Pour en revenir à l'Albertinelli, et à tous ceux qui nous laissèrent, comme lui, de si beaux ouvrages, et dont nous connaissons à peine les noms aujourd'hui, nous dirons que, pour les bien apprécier, il faut voir d'où l'on procède. Il faut se souvenir que, malgré nous, tout se ramène au centre. Or, au centre de l'art italien, entre le treizième et le seizième siècle, entre la naissance de Cimabué et la mort des Carraches, il y a deux énormes sommets élevés par la main de Dieu et celle des hommes, hauteur sublime d'où nous regardons ceux qui viennent et ceux qui s'en vont. Il faut se souvenir que l'on part de deux génies prédestinés, qui ne reçurent point au baptême des noms de la terre, mais des noms du ciel, Raphaël et Michel-Ange, pour remonter jusqu'à ces artistes naïfs et pieux qui fondèrent l'art catholique, ou pour descendre jusqu'à ces manœuvres prétentieux et sans croyance qui le détruisirent à tout jamais. Raphaël et Michel-Ange ont donné la mesure à laquelle tout artiste sera d'autant plus sévèrement apprécié, qu'il aura été plus réellement éminent. Cependant, quoiqu'une longue suite de circonstances ait été en aide à notre art, quoiqu'une longue suite d'hommes forts l'ait exercé avec amour, nulle autre gloire n'a surgi qui se puisse égaler à celles-là.

Ce n'est pas sans doute le lieu de rechercher maintenant intimement quelles ont été les deux grandes figures que nous évoquons ici, mais ce

n'est pas non plus le cas de les abstraire entièrement si l'on veut éclairer la question. Il nous semble, sauf rectification si notre ignorance nous fait commettre erreur, que, dans aucune autre direction du travail humain, il n'y a eu de supériorités aussi exorbitantes, ou au moins qui aient été consacrées autant par l'accord unanime des gens le mieux faits pour en juger sainement. — A bien dire donc, ces deux immenses génies, ces deux immenses talents, ces deux hommes heureux, font un ordre à part. Quand on ne pense point à eux, la mémoire présente d'autres noms trop éclatants et des œuvres trop belles pour que l'admiration soudainement éveillée ne les classe pas en première ligne; mais la réflexion les en fait vite descendre. Ce n'est pas qu'on ne puisse éprouver une sympathie plus intime et plus habituelle pour des talents inférieurs, qui nous charment davantage parce qu'ils correspondent mieux à nos dispositions personnelles et à notre goût particulier. Mais tel peintre, qui, s'il avait à choisir entre les maîtres, s'adjugerait le talent de Rembrandt, de Velasquez ou du Tintoret, comme lui étant plus agréable ou plus compréhensible, ne prendrait pas, cependant, sur lui de les comparer sérieusement à Raphaël ou à Michel-Ange. Nous allons plus loin, et nous ne craignons pas d'affirmer qu'il n'est entré dans la tête d'aucun maître venu après ceux-là, nous ne dirons pas de les surpasser, mais de les atteindre. Cependant, ils ont dû avoir des moments de bien sublime ambition dans leur art, les Corrége, les Titien, les Rubens, les Poussin. Mais ils ont tous,

à différents degrés, déposé de leur respect et de leur découragement. Ils ont senti leurs entraves, et pour n'être point subalternisés d'une manière trop évidente et trop cruelle, ils ont localisé la lutte, si l'on peut dire ainsi. Les uns se sont efforcés à dépasser Michel-Ange en souplesse et en animation, en variété et en lumière; les autres Raphaël en grâce même, ou en réflexion et en moralité. Ces efforts de gens, qui comprenaient la difficulté et savaient les moyens, ont produit des choses précieuses, égales, supérieures, si l'on veut; mais pour l'unité et l'harmonie, ces deux choses les plus grandes chez les hommes les plus grands, qui, depuis Michel-Ange et Raphaël, les a possédées à un degré pareil? C'est ce qui mènerait assez à croire que notre art est appelé à subir dans l'avenir quelque profonde transformation, si l'on veut que la loi du progrès le gouverne, comme on dit qu'elle gouverne les autres parties de l'activité humaine. Car, assurément, malgré les protestations remarquables de tant de grands maîtres, qu'il ne convient pas d'oublier ici, notre art s'est incessamment acheminé vers sa décadence; et rien, sans l'aide de quelque circonstance, ou plutôt de quelque idée extraordinaire qui le transforme, ne peut faire imaginer qu'il doive un jour se replacer à la hauteur qu'il a perdue. Cela est tellement vrai, et tellement compris, qu'il n'y a guère que des gens superficiels et étrangers à l'intimité de l'art, qui puissent admettre qu'il suffirait qu'il nous naisse aujourd'hui des hommes organisés comme Raphaël et Michel-Ange, pour que nous dussions

revoir encore des résultats semblables aux leurs. Cela, certes, n'est pas ; et on le sent si bien, que ce n'est pas la peine de s'y arrêter. Mais c'est mettre évidemment le doigt sur la raison d'être de ces deux énormes individualités. Raphaël et Michel-Ange sont enfants des circonstances qui ne se sont plus retrouvées et qui étaient les plus fécondes. Ils se sont accrus de tous les efforts et de tous les résultats fournis depuis les temps de Cimabué et des premiers peintres pisans. Ils se sont accrus de toutes les inspirations de l'art traditionnel du moyen-âge et de toutes les ressources de l'art antique si spontanément restauré dans leur siècle. C'est là, pour eux, la part que la fatalité ou la providence réclame dans toutes les manifestations extraordinaires de l'homme ou de l'humanité. Ainsi, nous expliquons la supériorité anormale de ces deux hommes par ce qu'ils ont emprunté, pour aider à leur force native, de la date de leur naissance, et du milieu dans lequel ils ont vécu et opéré. Giotto, Orcagna, Masaccio, Fiesole, Ghiberti, le Verocchio et le Pérugin, pour égaler Raphaël et Michel-Ange, sont venus trop tôt. Mais il y a plus encore, c'est que d'autres aussi sont venus trop tard.

Il faut donc consentir à laisser dans une région à part ces deux privilégiés du génie et de l'opportunité, ne point les juger d'après les conditions ordinaires, mais les envisager plutôt comme une double personnification de l'art. Au reste, c'est ainsi que leur siècle l'a compris : la peinture lui a semblé s'être incarnée en eux. Rien de ce qui s'est produit depuis

n'a pu infirmer ce jugement. Maintenant, est-ce rabaisser les grands maîtres que d'y souscrire? Loin de là, ce nous semble, c'est s'interdire seulement une comparaison où l'équité ne présiderait pas; c'est mieux faire sentir ce qu'ils ont été réellement et par eux-mêmes, malgré les circonstances qui les ont moins efficacement servis ou davantage entravés. C'est vouloir, en un mot, dans l'appréciation des hommes les plus intéressants, s'appuyer sur une base plus large et moins partiale que celle des faits accomplis. Michel-Ange et Raphaël, que nous mettons hors ligne à cause de la somme de leurs résultats, s'ils ont dépassé dans leur développement Giotto, Léonard, Giorgione, Titien, André del Sarte, Rubens, Murillo, les ont-ils dépassés par l'intelligence et le génie? Doit-on le croire? peut-on le démontrer? Qui peut affirmer que chacun de ces derniers, s'il fût venu dans des circonstances identiques, et s'il eût été fortifié par des secours égaux, n'eût pas rempli la même carrière? Si chacun de ces artistes, qui n'ont point atteint le premier rang, a cependant prouvé, ne serait-ce que par une seule œuvre, qu'il était taillé comme ceux que la nature y destine, devons-nous nous contenter d'enregistrer qu'il n'y est pas parvenu? est-il défendu de reprendre en leur nom la lutte qu'ils ont soutenue, pendant leur vie, contre la fatalité qui les enchaînait? n'est-ce pas une brutale indifférence pour le génie que de ne pas essayer d'abstraire les difficultés qui ont limité son élan? n'est-ce pas lui rendre l'hommage qu'on lui doit que de chercher à deviner l'éclat dont

le sort seul l'a privé? On peut donc se demander ce que serait devenu ce jeune pâtre rencontré dans la campagne par Cimabué aux premiers jours de la peinture, si le ciel l'eût fait naître deux cents ans plus tard et l'eût placé sur le chemin du Pérugin ou du Vinci. On peut se demander ce que serait devenu le précoce Léonard, s'il fût né au même jour que Michel-Ange, et s'il n'eût pas dépensé trente ans de sa vie à préparer la voie à son heureux rival. Et le Corrége qu'eût-il été sans sa pauvreté, s'il fût né à Rome ou à Florence, si, au lieu des brutes de Parme qui l'exténuèrent, il eût trouvé pour le soutenir les Médicis ou Jules II? Le Giorgione, cet ardent jeune homme, sans sa mort prématurée, n'eût-il pas fait pâlir l'étoile du Titien qui vécut cent ans? Et Rubens, cet homme fort, et tant d'autres avec lui, que n'eussent-ils pas été, si, au lieu de surgir dans des temps de décadence, quand la peinture était lasse déjà, et déjà loin de sa noble simplicité, ils eussent apparu dans le beau siècle? — Tous ceux donc qui peuvent prêter à ces magnifiques hypothèses, et se soutenir dans notre imagination à côté des plus grands maîtres, sont pour nous des artistes du premier ordre.

Cependant, nous ne voudrions pas être accusés ici d'ouvrir une trop large porte aux admirations et aux apothéoses de l'arbitraire ou du caprice. Toute véritable gloire doit pouvoir se motiver. Et puis encore, il faut reconnaître que le génie est rare. La providence l'a voulu ainsi, probablement pour en mieux marquer le prix. Il faut donc bien se garder de con-

trarier ses fins, en prodiguant indiscrètement ce titre d'homme de génie, même à tous ces grands talents qui suscitent notre sympathie et nos applaudissements, surtout, si l'on veut réfléchir que cette sympathie est une sorte de confiance qui souvent est indignement surprise et trompée. Combien d'œuvres, dans le présent comme dans le passé, avons-nous mal appréciées, et sur le jugement desquelles il nous a fallu tristement revenir. Mais, pourtant, quelle autre base plus exacte et plus intelligente, s'il en fallait une, pourrions-nous trouver? Le génie s'apprécierait-il mieux par le compas de l'analyse et la statistique des produits? L'esprit le plus pénétrant a déjà bien de la peine à distinguer le point précis où l'aptitude et le talent peuvent commencer à s'appeler le génie, pour qu'on en puisse mesurer régulièrement l'étendue, quand il est une fois constaté par les œuvres. Force est de croire que c'est plutôt au sentiment qu'au calcul à établir cette coordination entre les maîtres.

Après avoir dit à quels signes et en vertu de quelles idées on pouvait, suivant nous, reconnaître les hommes du premier ordre dans notre art, il reste à envisager ceux qui les suivent immédiatement dans la hiérarchie. — Ce sont, il nous semble, ceux qui n'ont point montré dans leurs œuvres, si belles qu'elles soient, une spontanéité telle, que nous puissions en inférer qu'ils auraient pu efficacement remplacer les grands promoteurs des progrès de l'art, si les circonstances les eussent appelés à le faire. Voici, à proprement parler, les artistes du second ordre.

Les talents qui peuvent se soutenir à ce rang sont éminents, et certes bien loin encore de ce qu'on peut appeler justement la médiocrité. Souvent même ils rayonnent d'un éclat qui impose et d'une majesté qui désarme. Ils doivent alors ce prestige à l'abondance et à la solide complexité de leurs productions. Ils conservent précieusement l'héritage de toutes les utiles traditions, et souvent paraissent les accroître même par un plus judicieux emploi. Ce sont, en général, ces organisations plus robustes qu'actives, ces têtes moins inspirées que réfléchies, ces tempéraments tranquilles et obstinés, ces travailleurs sérieux et constants, qu'on appelle bœufs dans les écoles, mais qui laissent un grand souvenir dans l'histoire de l'art. Tels ont été Annibal Carrache, le Dominiquin, et tant d'autres à toutes les époques et qu'on pourrait citer avec eux, mais qu'il vaut mieux taire pour ne pas nous embarrasser dans d'inutiles controverses. Ajoutons seulement que si ces puissances de volonté, de travail et de raison, sont parfois capables de tout emprunter à leur siècle, elles sont ordinairement peu propres à lui rien rendre. Mais si elles font peu de chose au fond pour l'avancement de l'art, elles en savent au moins assurer la continuité. — Ce sont encore quelquefois des hommes d'un génie évidemment incomplet et d'un talent moins consommé, des artistes souvent au-dessous du médiocre dans leurs lacunes et par leurs défauts, et souvent aussi supérieurs à tout autre dans leurs élans et par leurs qualités ; organisations sublimes, mais tronquées, et qui nous paraîtraient peut-être hors de toute

proportion connue, si la nature avait su les achever; artistes qui, de coutume, soulèvent dans le public et dans les ateliers des querelles aussi puériles qu'acharnées; objets d'admiration et de doute pour les uns, de scandale et de triomphe pour les autres, suivant qu'ils sont envisagés; talens sur lesquels on tombe difficilement d'accord quand on veut les classer, parce qu'on s'obstine étourdiment de part et d'autre à faire abstraction tantôt de leur faiblesse et de leurs vices, tantôt de leur force et de leurs beautés, tantôt de leur bonne influence, tantôt de leurs dangereux exemples. Les esprits modérés et impartiaux peuvent seuls apprécier ces hommes à leur véritable valeur; et, du reste, ils leur accordent ordinairement la somme de suffrage et d'estime que la postérité leur conserve. En effet, ces sortes de talents pleins de sève, mais sujets aux fantasques écarts, s'ils ne font pas rigoureusement progresser l'art et s'ils ne le conservent pas positivement, le réveillent au moins dans ses langueurs et le rappellent brusquement à la question ne serait-ce que par la clameur qu'ils soulèvent. Ce sont eux qui savent en finir avec les routines académiques et les misères professorales. Fonction essentielle! L'excentrique et fougueux Michel-Ange de Caravage en est un bon type, et l'on peut en trouver d'aussi frappants de nos jours. — Il y a encore des talents doués d'un incroyable tact et d'une rare souplesse dans leurs œuvres, genres d'esprits pleins de sagacité et d'aptitude, mais moins fermes et volontaires que les premiers, moins brillants et moins élevés que les se-

conds : ceux qui se donnent à tout, et montrent dans chaque chose une merveilleuse entente du but et des moyens. Ces artistes se vouent ordinairement plus à la superficie qu'à la profondeur, parce que leur curiosité sollicite sans cesse leur inconstance. Mais ce sont les praticiens par excellence, les ouvriers ingénieux par qui tous les procédés de l'art s'agrandissent, qui savent toujours interpréter les choses d'une manière heureuse et frappante, et qui, enfin, s'ils n'égalent pas les plus grands maîtres, savent s'en faire regarder et les aident puissamment; gens habiles et précieux, dont probablement tout le mérite ne peut être compris que par ceux-là seuls qui les surpassent dans leur art, ou savent tirer un meilleur parti d'eux-mêmes. En effet, on voit rarement ce témoignage leur manquer. Tels ont été entre autres Sébastien del Piombo, Daniel de Volterre, Benvenuto Cellini, Jules Romain, le Fattore, Lorenzo di Credi, les San Gallo, et, pour sortir de l'Italie, Jordaens, Vandyck et Valentin, sur lesquels Michel-Ange, Raphaël, Léonard, Bramante, Rubens et le Poussin, se sont suffisamment expliqués. — L'Albertinelli a été un de ceux-là, et le Vasari nous en montrera beaucoup d'autres après lui, que nous connaissons à peine, et pour lesquels il a épuisé, cependant, avec l'assentiment de ses contemporains, toutes les formules admiratives dont sa langue est si bien pourvue. Mais l'Italie a gardé jusqu'à nos jours cette admiration, et se passionne encore pour ces gloires qu'on ne soupçonne pas chez nous. Le bruit des grandes renommées a tout absorbé; c'était

bien un peu leur droit, et nous leur faisons cette part. Mais il y a aussi la part à faire de la distraction des voyageurs, de l'ignorance des écrivains et du trafic odieux des marchands d'œuvres d'art, qui, d'ordinaire, prêtent aux plus riches et empruntent aux plus pauvres. C'est là, comme on le voit, plus qu'il n'en faut pour altérer prématurément l'histoire de l'art, que nous travaillons à réhabiliter. — Ainsi, l'Albertinelli, pour parler de lui spécialement, qui à peine a été trouvé par quelques écrivains digne d'être compté parmi les élèves de Baccio, s'il lui a été inférieur, comme nous l'avons accordé, ce n'est pas certes par le talent, ni par l'intelligence, ni par l'originalité. Son tableau de Sainte Élisabeth, à l'académie de Florence, en dépose assez. Raphaël, pendant son séjour à Florence, l'a mis à profit tout autant qu'aucun autre, et on en trouve des traces nombreuses et évidentes dans ses ouvrages. Mais, surtout, Mariotto fut dans son école, avec Sébastien de Venise, l'introducteur des vraies données du coloris, la seule partie essentielle de l'art que le Vinci ait mal comprise, et à laquelle Michel-Ange chercha moins à demeurer étranger qu'on a imaginé de le dire. Il fallait donc prévenir nos lecteurs, et faire pressentir, malgré les bornes étroites où nous sommes obligés de nous renfermer, pourquoi les maîtres du second ordre sont encore de grands maîtres, et souvent les plus profitables à examiner. Il fallait ébaucher les distinctions que nous avons cherché à établir et qui domineront dans tout le cours du livre que nous traduisons. Il

fallait dire que le Vasari, qui n'est pas l'historien de la décadence, mais des progrès de l'art, ne nous y présentera jamais que de grands artistes ou de grands ouvriers, et qu'aucun homme médiocre, obscur avec raison, ou célèbre à tort, n'y aura trouvé place.

Voir Lanzi, I, 240. — Baldinucci, sect. IV, p. 235.

RAFFAELLINO DEL GARBO,

PEINTRE FLORENTIN.

Raffaello del Garbo conserva toute sa vie le surnom de Raffaellino, qu'il avait reçu dans son enfance. Bien jeune encore, il fit concevoir de si grandes espérances, qu'on le plaça dès lors parmi les peintres les plus distingués. Cela est rare, assurément ; mais il est plus rare encore qu'après de si heureux commencements, un artiste redescende au rang le plus infime. Tel fut pourtant le sort de Raffaellino.

Dans l'ordre habituel, chaque chose arrive par degrés à sa perfection ; mais des causes qui nous restent inconnues produisent souvent des effets si contraires à ce que l'on attendait, que l'esprit humain en reste tout étonné. Raffaellino nous offre un exemple de ces bizarreries. Prodigieux à son début, il passa ensuite par la médiocrité, pour tomber dans une nullité presque complète.

Dans sa jeunesse, il travailla autant que les peintres qui s'exercent le plus pour devenir parfaits. On voit encore un grand nombre de ses dessins semés partout à vil prix par l'un de ses fils. Toutes ces



RAFFAELLINO DEL GARBO.

études, exécutées au crayon, ou à la plume et à l'aquarelle, sur du papier de couleur, et rehaussées de blanc, se distinguent par une hardiesse et une pratique admirables. Nous en possédons plusieurs dans notre recueil. Ses premières peintures à la détrempe et à fresque sont rendues avec un soin et une patience incroyables. A la Minerva, il orna la voûte de la sépulture du cardinal Caraffa d'un ciel dont le fini est si surprenant, qu'on le croirait fait par un miniaturiste. Ce travail est fort estimé des artistes. Filippo, maître de Raffaellino, se reconnaissait inférieur en beaucoup de choses à son élève, qui avait si bien imité sa manière, que peu de gens savaient distinguer leurs ouvrages. Et lorsque Raffaellino eut quitté son maître, on remarqua moins de sécheresse dans ses draperies, plus de souplesse dans ses cheveux, et une suavité inaccoutumée dans ses têtes. Aussi était-il alors regardé comme le premier entre les jeunes artistes.

La famille Capponi lui demanda un tableau pour la chapelle du Paradiso, qu'elle venait de construire à Monte-Oliveto, sous l'église de San-Bartolommeo. Raffaellino représenta la Résurrection du Christ. Les têtes de quelques soldats frappés de terreur et presque morts, étendus autour du sépulcre, sont des plus gracieuses qu'on puisse voir, surtout celle qui a été faite d'après le jeune Niccola Capponi. Une autre figure, renversée par le couvercle du sépulcre, est aussi d'une beauté extraordinaire. Les Capponi, ayant vu que l'œuvre de Raffaellino était si précieuse, la firent entourer d'un ornement sculpté, avec des

colonnes richement dorées. Peu d'années après, la foudre tomba sur le clocher de l'église, perça la voûte de la chapelle, et passa près du tableau qui, étant peint à l'huile, ne fut nullement endommagé; mais elle enleva toute la dorure de l'ornement. Je rapporte ce fait, à propos de la peinture à l'huile, afin de montrer combien il importe de se préserver de semblables accidents, qui sont arrivés non seulement à cet ouvrage, mais à beaucoup d'autres encore.

Raffaellino fit ensuite à fresque, sur l'un des côtés d'une maison qui appartient aujourd'hui à Matteo Botti, entre le pont de la Carraia et celui de la Cuculia, un petit tabernacle dans lequel on voit Sainte Catherine et Sainte Barbe agenouillées près de la Vierge, qui tient son fils dans ses bras. A la Villa Marignolle des Girolami, il termina avec soin deux très beaux tableaux représentant une Madone, Saint Zanobe et d'autres Saints. Les gradins sont ornés de petits sujets tirés de la vie de ces bienheureux. Sur la muraille de l'église des religieuses de San-Giorgio, il peignit une Piété, avec les trois Maries à l'entour, et en 1504 il plaça au-dessous de ce tableau une Vierge digne des plus grands éloges. Dans l'église de Santo-Spirito, à Florence, au-dessus du tableau des Nerli peint par Filippo, son maître, il termina une autre Piété qui est très estimée; mais il ne réussit pas également en répétant le même sujet à San-Bernardo. Il fit d'énormes efforts pour mener à bien deux tableaux, dont l'un représente deux anges qui encensent le Christ, couvert de sang, la croix sur l'épaule,

apparaissant au pape saint Grégoire, qui dit la messe assisté d'un diacre et d'un sous-diacre, et l'autre, la Vierge, saint Jérôme et saint Barthélemi. Mais son talent allait toujours en décroissant. Je ne sais à quoi attribuer ce malheur, car le pauvre Raffaellino n'épargnait ni études, ni soins, ni peines : et tout cela ne lui servait guère. Sans fortune, chargé d'une famille nombreuse, obligé, pour fournir à sa subsistance, d'employer chaque jour ce qu'il gagnait, son courage l'abandonna, et il accepta des travaux à vil prix. C'est ainsi qu'il alla de mal en pis ; cependant on trouve toujours quelque chose de bon, même dans ses œuvres les plus médiocres.

Il peignit à fresque, sur une façade du réfectoire des moines de Cestello, Jésus-Christ opérant le miracle de la multiplication des cinq pains et des deux poissons avec lesquels cinq mille personnes furent rassasiées. L'abbé de' Panichi lui commanda, pour l'église de San-Salvi, un tableau d'autel où l'on voit la Vierge, saint Giovanni-Gualberto, saint Salvi, saint Bernard, cardinal degli Uberti, et saint Benoît, abbé. Sur les côtés, deux niches renferment saint Baptiste et saint Fidèle. Un très riche ornement entoure ce tableau, dont les gradins sont couverts de sujets tirés de la vie de saint Giovanni-Gualberto. Raffaellino fit là un très bon ouvrage, parce qu'il fut soutenu par ce bon abbé qui eut compassion de sa misère ; aussi plaça-t-il sur le gradin du tableau le portrait de son bienfaiteur et celui du général de l'ordre de ces moines. On voit aussi un tableau de lui à San-Pier-Maggiore, à droite en entrant dans

l'église, et aux *Murate* un saint roi Sigismond. A San-Brancazio, il fit à fresque une Trinité pour Girolamo Federighi, qui fut enterré dans cette église. Dans ce tableau qui montre la manière mesquine du peintre, le donataire est représenté à genoux, à côté de sa femme. Ensuite il exécuta à la détrempe, dans la chapelle de San-Bastiano à Cestello, un saint Roch et un saint Ignace, et peignit une Vierge, saint Laurent et un autre saint dans une vieille chapelle au bout du pont de Rubaconte. Enfin l'infortuné Raffaellino en vint à n'avoir plus que de misérables travaux. Il se mit à faire à vil prix des dessins en grisaille et des ornements pour des religieuses et d'autres personnes qui brodaient des tapisseries. Malgré cette triste dégradation de son talent, il produisait parfois de très beaux dessins, qui furent recherchés après la mort des brodeuses; le directeur de l'hôpital en possède plusieurs qui prouvent que Raffaellino était un excellent dessinateur. Ces travaux, si indignes de lui, furent cependant cause qu'on fit beaucoup de tapisseries et d'ornements pour le gouvernement et les églises de Florence, et même à Rome pour les cardinaux et les évêques. Cette manière de broder, dont se servaient Pagolo de Vérone, Galieno de Florence, et beaucoup d'autres, est presque abandonnée, parce qu'on en a trouvé une autre plus expéditive et plus facile, mais qui n'a ni le fini, ni la beauté, ni la solidité de la première. Raffaellino, dont toute la vie fut entravée par la pauvreté et la misère, mérite, ne fût-ce que par ce service rendu à l'art, d'obtenir après sa mort l'honneur et la gloire attachés au mérite.

Ce malheureux artiste manqua d'adresse et de savoir-faire. Honteux de son avilissement, il n'avait de relations qu'avec des gens pauvres et de bas étage. Ses derniers ouvrages étaient si loin de la perfection des premiers, qu'on ne pouvait les croire sortis de la même main. Oubliant chaque jour quelque chose de son art, il fut réduit à entreprendre les plus vils travaux, et se découragea tellement que tout lui devint à charge, surtout ses nombreux enfants. Infirme et pauvre, il mourut misérablement à l'âge de cinquante-huit ans et il fut enseveli par la confrérie de la Miséricorde, à San-Simone de Florence, en 1524.

Il laissa plusieurs élèves habiles. Le Bronzino, peintre florentin, alla dans sa jeunesse apprendre près de lui les premiers principes de l'art; et ensuite il profita si bien sous la direction de Jacopo de Pontormo, qu'il égala ce dernier maître.

Nous avons tiré le portrait de Raffaellino d'un dessin qui était entre les mains d'un autre de ses élèves, Bastiano de Montecarlo, qui fut aussi un maître habile, quoique médiocre dessinateur.

Sans doute, le génie aussi bien que la vertu, lorsqu'on les voit aux prises avec la misère et le malheur, offrent un spectacle poignant et qui serre l'âme. Cependant, ce spectacle a sa grandeur, et, par conséquent, sa beauté. Ce n'est pas peu de chose,

pour la moralité du monde, que de voir un homme plus fort que le malheur. La jeunesse, qui a tant besoin de courage, et qui est si facilement découragée, s'arrête à ces grands exemples et s'y fortifie. C'est, en effet, un enseignement inappréciable pour les jeunes gens, dont l'ambition naissante n'a pas choisi un métier vulgaire, que de rencontrer un de ces hommes solides que rien n'abat et que rien ne lasse. Les tempéraments les plus mous sentent, à cette vue, leur énergie s'accroître et leur voie s'aplanir. La conviction les gagne, et leur marche s'en assure. —Ils sont si entraînants ces rudes travailleurs qui ne concluent pas à la paresse parce que leur travail reste infructueux, qui ne renient pas leur cause parce qu'elle est lourde à porter, qui ne désertent pas l'espérance parce qu'elle est longue à réaliser, et qui, à l'heure de leur mort, reprendraient la vie par le même sentier! Si ces hommes ont une existence cruelle et partagée, ils font une œuvre double, et la postérité leur en tient compte. Il s'attache à leur mémoire une vénération à laquelle aucune autre vénération ne ressemble. Les résultats qu'ils laissent, toujours grands, s'agrandissent encore des efforts qu'ils ont coûtés. Eh! comment leur vie serait-elle moins belle que leurs œuvres! Avoir montré l'homme dans toute sa dignité, c'est encore avoir fait une œuvre d'art, et perfectionné l'œuvre de Dieu, si ce n'est pas un blasphème. Tels ont été Corrége, qui écrivait la sérénité de son âme sur ses toiles immortelles et qui mourait, haletant comme une bête de somme épuisée, sur le chemin de Parme;

et le Camoëns, ce spartiate portugais, qui n'avait pas de larmes pour lui, mais qui savait pleurer encore la patrie sur le grabat de l'hôpital. — Les arts ont fourni beaucoup de ces hommes-là ; et c'est quelque chose qui témoigne, plus qu'on ne le croit, de leur valeur.

Mais si cette misère est sublime et sainte, et si parfois on ne peut se défendre, à son insu, d'une sorte de satisfaction à la voir si noblement souffrir pour l'honneur de l'espèce ; il y en a une autre qui ne fait que mal, mal et pitié. C'est cette abjection odieuse et ce stérile renoncement à soi-même où sont tombés des organisations heureuses, des mérites intéressants, tordus par le sort. Que tirer de là, si ce n'est un chagrin profond et oiseux dont rien ne console, et auquel rien ne remédie? — Voir mentir les plus belles promesses, s'avilir les plus nobles intelligences, se pourrir avant leur maturité les plus beaux fruits ; c'est un spectacle dont on se détourne parce qu'il offense et répugne. Cependant, les arts l'offrent souvent, et on peut en tirer encore quelques indices utiles pour montrer l'estime qu'on en doit faire, car cela prouve que les plus brillantes aptitudes ont besoin, pour marquer leur place, du plus ferme caractère.

Toutefois le Vasari, dans la vie de Raffaellino del Garbo, nous a paru en parler bien à son aise. Un grand seigneur n'eût pas mieux fait. S'il avait été lui-même un de ces âpres lutteurs dont nous parlions au commencement de cette note, il n'y aurait pas grand'chose à dire. Ces hommes-là ont le droit de

ne pas être tendres pour ceux qui ploient. Mais lui, dont la carrière fut si facile, et le succès si éclatant que la postérité a dû en rabattre un peu, il aurait pu être moins exigeant. Heureux faiseur, qui ne comprend pas et qui s'étonne! « Il est rare qu'un jeune « artiste fasse concevoir de grandes espérances, « il est plus rare encore qu'il ne les tienne pas. » Eh! mon Dieu, non; la chose n'est pas rare. Combien sont nés hommes de talents et sont morts hommes vulgaires! S'il y avait bien regardé, il en aurait vu davantage, même dans sa belle Florence, même sous ses magnifiques Médicis. N'est-ce pas le cours des choses? Tous les germes que la nature sème sont-ils toujours fécondés? Le monde n'y suffirait pas. — Mais il a bien voulu voir celui-là et y compatir un peu. Il est vrai aussi qu'il était un peu sorti de terre, et que sa croissance quoique interrompue appelait puissamment le regard. Ce maladif adolescent qui peignit le beau tableau du Christ mort aux mains des Maries, que l'on voit encore à Florence, n'était pas, en effet, un homme à dédaigner même à côté des plus grands. Dans sa languissante virilité, ne traçait-il pas ces nombreux dessins, que ses enfants vendaient à vil prix? dessins rares maintenant en Italie, non pas qu'ils soient perdus, mais parce qu'on les conserve ailleurs.

« Ce malheureux artiste manquait d'adresse et de « savoir-faire. » Voilà l'observation essentielle qu'il fallait commenter et expliquer davantage pour s'étonner moins. Il fallait la coudre plus méthodiquement à cette observation rapportée dans un autre

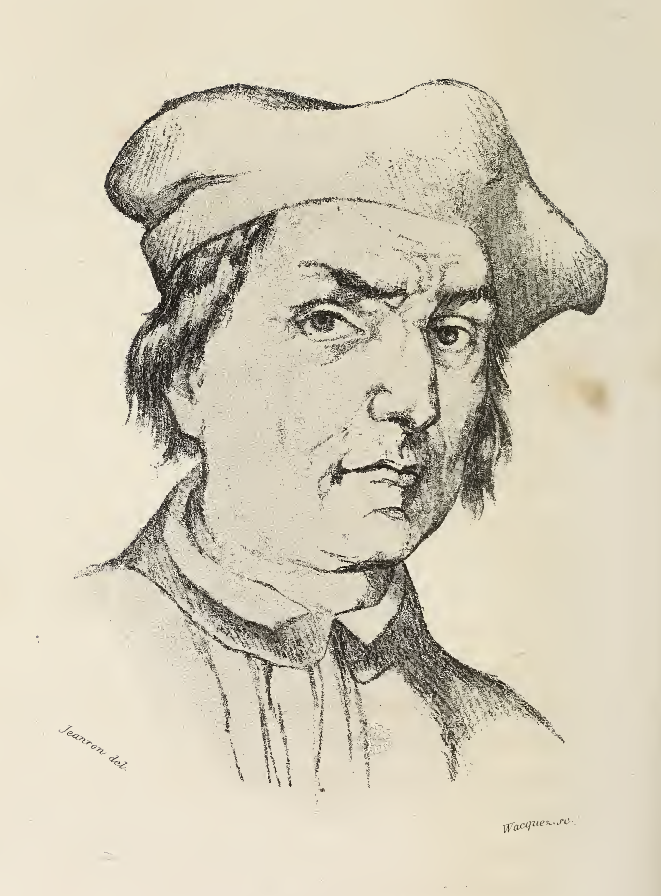
passage, à savoir que Raffaellino, malgré la mystérieuse décadence de son talent, exécuta dans ses plus mauvais jours un très bel ouvrage pour le bon prêtre qui compatissait à son indigence.

Au reste, il paraît que le malheureux donna aux brodeuses de beaux dessins dont les marchands florentins s'enrichirent. La chose n'est pas mal en soi, et cela vaut mieux que de faire de mauvaise peinture pour vivre. C'est vendre son âme, et on ne le doit pas pour un morceau de pain. Il y a des métiers qui nourrissent leur homme et qui sont faits pour cela. Mais c'est une erreur commune dans laquelle tombe notre jeunesse quand la faim l'éprouve! On avilit son art, qui devient ainsi une chose à argent; de jour en jour le terrain se rétrécit, et le talent se perd avec la fierté. — Sans doute toute œuvre mérite salaire, mais toute œuvre ne doit pas l'obtenir. L'œuvre doit d'abord être faite pour elle-même, et le reste lui vient en surcroît, quand il vient. Exercé par des faméliques sans conscience, où va notre art? et à quoi peut-il répondre? Aux instincts sales ou aux fantaisies épaisses d'une bourgeoisie hébétée, qui se sert de notre main pour accomplir l'œuvre qui lui plaît, et qui ne comprend que celle-là. Il vaudrait mieux que l'art pérît que d'être ainsi à la remorque, quoi qu'en disent les habiles gens. — Mais l'on prend pour point de mire quelques hommes d'un talent heureux, et l'on croit étourdiment rester toujours dans sa propre voie. Pourtant ce genre de talent n'est donné qu'à un bien petit nombre qu'il faut laisser faire et ne pas envier.

Certes, il est affligeant que le talent recrute ordinairement ses élus au sein de la pauvreté. Cela engendre de grandes souffrances; mais qu'y faire? Dieu l'a peut-être voulu ainsi pour ôter un peu de prestige à la richesse; il lui en a tant donné, d'ailleurs, que cela n'est pas un grand mal. — Mais sous un autre point de vue, quand on se laisse aller à dire qu'il faut de la misère au génie, et de la faim aux travailleurs; on se permet une turpitude, et une turpitude banale, dont l'avarice ne néglige pas la conséquence infâme.

Michel-Ange et le vieux Cosme comprenaient mieux la chose. Leurs paroles sont dures, mais les préjugés de leur temps en pallient l'apparente cruauté, et l'intérêt de l'art en sanctionne la réelle justesse. — Quand ils ne voulaient que des enfants de sang noble et de fortune aisée pour entrer dans les ateliers, ils ne raillaient pas la misère, mais ils entendaient honorer l'art et l'élever à toute sa virtualité, en prenant des gages certains, suivant eux, de désintéressement et d'indépendance.

Voir Lanzi, I, 137.



TORRIGIANO.

TORRIGIANO,

SCULPTEUR FLORENTIN.

Une violente fureur s'empare des artistes présomptueux et vains qui, au moment où ils se croient arrivés au premier rang, voient s'élever tout à coup un brillant génie qui les écrase. Dans leur rage, ils broieraient le fer et ne reculeraient devant aucune espèce de vengeance; car la honte d'être égalés en mérite par des enfants qu'ils ont vus naître leur paraît le plus horrible des supplices. C'est qu'ils ignorent les immenses progrès que peuvent faire des jeunes gens soutenus par une volonté forte et des études consciencieuses suivies dès l'enfance; tandis que les vieillards impuissants, tiraillés par la peur, l'orgueil et l'ambition, deviennent ineptes et stupides, font le pire lorsqu'ils croient faire le mieux, et reculent lorsqu'ils croient avancer. Envieux et obstinés, ils se refusent à reconnaître la perfection des œuvres de leurs heureux rivaux, si évidente qu'elle soit; et s'ils redoublent d'efforts pour montrer leur science, ils n'enfantent que des œuvres ridicules et dignes de pitié.

Quand les artistes sont arrivés à cette époque de la vie où l'œil n'est plus sûr, où la main n'est plus ferme, ils doivent se borner à donner des conseils à celui qui travaille. Les arts de la peinture et de la sculpture exigent un esprit indépendant, vif et fier, comme on l'a dans l'âge où le sang bouillonne, où, plein d'ardeur et de volonté, on ose se déclarer ennemi capital des plaisirs du monde. Que celui qui n'est point disposé à mettre un frein à ses passions ne se livre à l'étude d'aucune science et d'aucun art; car les plaisirs ne peuvent s'allier avec le travail. Et comme ces vertus traînent derrière elles des poids énormes, peu de lutteurs remportent la victoire; et si nombre de gens se donnent force mouvement et dépensent grande chaleur au moment du départ, bien rares sont ceux qui arrivent au but pour recevoir le prix mérité.

Torrigiano, sculpteur florentin, avait beaucoup de talent, mais encore plus de vanité et d'orgueil. Dans sa jeunesse, il fut du nombre des élèves que Laurent de Médicis faisait instruire à ses frais dans le jardin situé sur la place San-Marco, à Florence. Ce magnifique citoyen, tout en ornant son jardin et son palais des chefs-d'œuvre de l'antiquité et des meilleures productions des plus grands maîtres, avait voulu former en même temps une académie de peinture et de sculpture qu'il destinait surtout à la jeune noblesse : Laurent pensait que les hommes d'origine illustre devaient atteindre la perfection plus facilement et plus promptement que les gens de basse extraction, chez qui l'on trouve rarement les

hautes conceptions et le merveilleux génie qu'il attribuait au pur sang (*chiari di sangue*).

En effet, les plébéiens ont trop souvent à lutter contre les obstacles que leur oppose la misère. Forcés de se livrer à de vils travaux, et ne pouvant prendre librement leur essor, il leur est bien difficile d'arriver au premier rang. Le savant Alciato a dit avec raison, en parlant des artistes que la pauvreté rejette d'autant plus bas que les ailes de leur génie les portait plus haut :

Ut me pluma levat, sic grave mergit onus.

Nous ne devons point nous étonner si d'une école protégée par le magnifique Laurent nous avons vu sortir des hommes qui ont fait l'admiration du monde. Ce généreux citoyen ne se contentait pas de subvenir aux besoins des jeunes élèves que la pauvreté aurait arrêtés dans leurs études : il encourageait encore par de riches présents ceux qui se montraient supérieurs aux autres. Aussi ses protégés, pleins d'une noble émulation, devinrent tous des artistes éminents, comme nous le dirons.

Le vieux Bertoldo, sculpteur florentin et disciple de Donato, était le directeur de l'école. Laurent l'avait en outre chargé de conserver les cartons, les dessins et les statues des Donato, des Pippo [1], des Masaccio, des Paolo Uccello, des Fra Giovanni, des Fra Filippo, et de tant d'autres maîtres. Celui qui n'a pas à sa portée de semblables moyens d'étude, si

1. Filippo Brunelleschi.

favorisé qu'il soit de la nature, n'arrivera que bien tard à la perfection; car on ne peut véritablement devenir artiste qu'après avoir long-temps copié et médité les bonnes choses. Mais revenons aux antiques du jardin, qui malheureusement furent tous vendus lorsqu'en 1494 Pierre, fils de Laurent, fut banni de Florence. Néanmoins on en rendit la plus grande partie au magnifique Julien, quand il fut rappelé dans sa patrie avec les autres Médicis. Ces chefs-d'œuvre sont précieusement conservés aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme.

Les princes qui imiteront le généreux exemple donné par Laurent seront éternellement honorés et glorifiés; car ceux qui aident et favorisent les hommes de génie dont les hautes entreprises et les vastes conceptions augmentent le bonheur ou la gloire du monde, méritent que leur nom soit transmis à la postérité la plus reculée.

Parmi les artistes qui se formèrent dans cette académie, on vit briller Michel-Ange, fils de Lodovico Buonarroti; Giovanni Francesco Granacci, Niccolò, fils de Domenico Soggi; Lorenzo di Credi, Giuliano Bugiardini, Baccio da Montelupo, Andrea Contucci dal Monte-Sansovino, et autres dont on parlera quand il en sera temps.

Le Torrigiano, dont nous nous occupons maintenant, était le condisciple de tous ces hommes. Orgueilleux et jaloux en même temps que robuste et courageux, il se plaisait à tourmenter ses camarades. Il était habile dans la sculpture et la plastique, mais ne pouvait supporter qu'aucun de ses rivaux l'éclip-

sât. Il brisait leurs ouvrages lorsqu'ils valaient mieux que les siens ; et s'ils se fâchaient, il passait bientôt des paroles aux voies de fait. Il portait une haine particulière à Michel-Ange, uniquement parce que celui-ci, étudiant avec ardeur et travaillant les jours de fête et une partie des nuits, s'attirait les éloges et les caresses du magnifique Laurent, qui le voyait surpasser tous les autres. Torrigiano, poussé par une jalousie effrénée, cherchait à l'offenser par tous les moyens possibles. Un jour ils en vinrent aux mains, et Torrigiano, d'un effroyable coup de poing, brisa le nez de son adversaire, de telle sorte qu'il en porta la marque toute sa vie. Laurent en conçut un si violent courroux, que l'agresseur aurait reçu un grave châtiment s'il ne se fût enfui de Florence.

Il alla à Rome, où le pape Alexandre VI faisait travailler à la tour Borgia. Torrigiano, en compagnie d'autres maîtres, y exécuta de nombreux travaux de stuc. Peu de temps après, il se laissa entraîner, par quelques jeunes gens florentins, à prendre du service dans les troupes du duc Valentin, qui était en guerre avec les Romagnols. Tout à coup le sculpteur devenu soldat se conduisit valeureusement dans les guerres de la Romagne. Il se montra également brave sous Paolo Vitelli, dans la guerre de Pise, et se trouva avec Pierre de Médicis au fait d'armes du Garigliano, où il enleva un drapeau et reçut le nom de vaillant enseigne. Puis, voyant que malgré sa valeur il n'obtiendrait jamais le grade de capitaine, et que, loin d'avoir retiré quelque profit de la guerre, il avait

perdu un temps précieux, il retourna aussitôt à la sculpture.

Des marchands florentins lui commandèrent des statues en bronze et en marbre qui sont encore à Florence. Il laissa aussi des dessins largement rendus, comme l'on peut en juger par ceux que nous possédons dans notre recueil et ceux qu'il fit en concurrence de Michel-Ange.

Les mêmes marchands le conduisirent en Angleterre, où il entreprit pour le roi de nombreux ouvrages en bronze, en marbre et en bois, qui méritèrent d'être préférés à ceux de tous les sculpteurs qui concoururent avec lui. Il obtint de si grandes récompenses, que s'il n'eût pas été inconsidéré, orgueilleux et sans frein, il eût pu mener une vie tranquille et éviter la terrible catastrophe qui termina ses jours.

D'Angleterre il passa en Espagne, où il embellit plusieurs villes par ses travaux. Il modela en terre un Christ qui est le plus admirable chef-d'œuvre de toute l'Espagne. Dans un monastère des Hiéronymites, près de Séville, il laissa un autre Christ et un saint Jérôme avec son lion ; il prit pour modèle de la figure du saint un vieux pourvoyeur des Botti, marchands florentins fixés en Espagne. Enfin il exécuta pour le même couvent une Vierge avec son fils, d'une telle beauté, que le duc d'Arcos lui en demanda une pareille, et pour l'obtenir ce seigneur fit tant de promesses, que Torrigiano crut sa fortune faite. Quand son travail fut terminé, le duc le paya avec une si grande quantité de maravédis (monnaie

qui vaut peu ou rien), qu'il fut obligé de charger deux hommes pour les porter chez lui. Aussi était-il bien convaincu qu'il allait se trouver très riche. Mais ayant prié un de ses compatriotes de compter cette somme et de l'évaluer à la mode italienne, le Florentin lui prouva que le tout ne montait pas à trente ducats. Torrigiano, outré de colère en se voyant joué de la sorte, courut vers sa statue et la brisa à coups de marteau.

L'Espagnol, irrité, accusa d'hérésie le pauvre artiste. Jeté en prison, interrogé chaque jour, et ballotté d'un inquisiteur à un autre, Torrigiano fut enfin jugé digne d'un très grave châtiment; ce qui ne put être mis à exécution, car le malheureux, désespéré, resta plusieurs jours sans manger, et se laissa peu à peu mourir de faim. Il évita ainsi la honte du supplice: on croit qu'il avait été condamné à mort. Ses œuvres datent de l'an 1515 ou environ. Il mourut en 1522.

Ce n'est pas nous, certes, qui nous récrierons contre la chaude diatribe et la grande colère auxquelles le Vasari s'abandonne en commençant la vie de Torrigiano. Il nous semble, au contraire, qu'en nous bornant à parler comme il convient à des hommes de notre âge et de notre temps, nous pourrions encore à bon droit ajouter à son indignation.

En effet, les griefs qu'il expose, dans sa légitime passion pour les vrais intérêts de l'art, ont grandi depuis lui, loin de décroître. On peut même dire qu'il a vu seulement les prémices du mal que nous sentons maintenant dans toute son intensité; et il faut croire que le Vasari fut bien sagace, ou que la plaie qu'il signale fut bien menaçante quand elle commença à s'ouvrir. Il eût été trop hardi sans cela, et en quelque sorte impudent, de s'élever si fort pour proclamer les droits de la jeunesse dans l'art, et pour réprimer l'influence que la vieillesse s'y arroge. En interdire l'exercice aux mains de ceux qui tremblent ou que l'âge appesantit, les pousser à la retraite, leur concéder à peine le droit des avis, et appeler en leur lieu les adolescents et les hommes *chez qui le sang bouillonne*, c'était alors une thèse anticipée. Le centenaire Michel-Ange se promenait encore dans les rues de Florence, et le Vasari, son pieux élève, n'avait pas encore conquis le triste honneur de porter son cercueil. L'Italie était remplie encore de la présence active ou de la mémoire fraîche de ces vieux athlètes qui avaient porté l'art si haut, et dont les muscles contractés, jusqu'à la dernière heure, en soutenaient majestueusement le poids. Léonard, à soixante ans, laissait la question indécise entre lui et son jeune rival; à soixante ans, le Bramante apportait plus d'audace que de réflexion à la construction de Saint-Pierre; Michel-Ange, à soixante-quatorze ans, achevait la Sixtine, et le Tintoret, à quatre-vingts ans, s'ébattait intrépidement encore au milieu de ses immenses machines. Sur les

limites d'un si beau temps, après de tels travaux, de telles fatigues et de telles œuvres, si quelque chose était saint au monde, c'était assurément la vieillesse. Cette race était trop forte pour qu'on pût se permettre de compter avec elle; la jeunesse pouvait sans y regarder céder le pas à tous ces travailleurs à barbe blanche, et laisser respectueusement finir ces vieux lions. Mais, malgré ce magnifique spectacle offert par la fin du quinzième siècle et le commencement du seizième, il se préparait en dessous un mal immense, et pour les bons esprits le péril était imminent. Ce mal avait sa racine dans des causes invincibles et profondes, que nous analyserons plus tard, et dans ce livre même, lorsque son cours nous aura fourni les matériaux et les preuves nécessaires à cet examen. Nous dirons seulement ici que les académies commençaient à envelopper l'Italie de leurs inextricables réseaux, et que l'art condamné déjà, peut-être pour avoir marché trop fort et trop vite, allait expier dans les lenteurs de la routine les rapides triomphes de la liberté. C'est que le pouvoir et le génie, qui est aussi un pouvoir, moissonnent vite et usent beaucoup. Leur fait, quoi qu'on dise pour les flatter, n'est pas d'assurer la continuité des choses, mais, au contraire, de les précipiter toutes. Qui excelle résume, qui résume abrège; et c'est ainsi que les institutions fortes et les hommes puissants dévorent souvent en un jour ce qui pouvait sustenter des siècles. La paternelle institution de Laurent était imprudente, d'autant plus imprudente qu'elle était forte, et qu'elle pouvait facilement se consacrer

dans l'opinion. Dieu, pour soutenir l'art, et le conduire de Giotto à Raphaël, de l'Orcagna à Michel-Ange, de Jean de Venise au Titien, de Mantègne au Corrége, d'Arnolfo di Lapo au Bramante, de Finiguerra à Marc-Antoine et à Cellini, n'avait pas eu besoin de cette intervention princière.

Toutefois, ce serait une lourde erreur d'attribuer à l'institution de Laurent de Médicis toute la rigueur dont on l'a gratifiée. Les écrivains qui lui ont prêté les vues systématiques de Louis XIV, ou des autres grands fondateurs d'instituts et d'académies, se sont manifestement trompés, comme nous nous réservons de le prouver complètement. L'art italien avait su par lui-même se créer une trop belle existence pour qu'on lui tendît impertinemment la main, et qu'on imaginât de le féconder dans une serre-chaude. Florence avant ses princes pouvait compter, dans ses temples, autant, si ce n'est plus, de figures peintes, gravées, sculptées ou ciselées que de citoyens dans ses murs. Cette masse énorme de travail, qui faisait partie intégrante de sa riche activité, fondait de soi-même autant d'écoles particulières de pratique qu'il se trouvait d'habiles ouvriers. Les écoles de la théorie seraient donc restées à peu près désertes. Les maîtres trouvaient des apprentis; les professeurs n'eussent pas encore trouvé d'élèves. Mais, comme nous le disions, ce beau mouvement devait bientôt s'arrêter; sa durée allait être fatalement mesurée à sa vitesse. Les temps d'enthousiasme passaient. On devait bientôt appeler inutilement la jeunesse. Les progrès accomplis com-

mençaient à se changer en obstacles. L'abondance tournait à l'étouffement, l'émulation à la violence, et la concurrence à l'intrigue. Le terrain n'était plus tenable. Florence avait beau faire, elle avait beau déverser sur l'Europe son trop plein, pour se donner chez elle un peu d'air et de jeu, son époque critique était arrivée. Les migrations aventureuses de ses artistes déclassés l'avaient un moment soulagée; mais elles devenaient de jour en jour impossibles, parce que la magique influence du génie italien avait fait surgir partout des écoles nationales. La caravane du commerce et de l'art florentins revenait à vide de la France, de l'Espagne, de l'Angleterre et de l'Allemagne. Ces pays étaient épuisés et fournis, ou d'ailleurs s'exerçaient eux-mêmes à la production. Le temps était décidément passé où Léonard, André del Sarte, le Rosso, le Primatice, Benvenuto et tant d'autres recrutaient pour la France; où le Visino, cet élève de l'Albertinelli, florissait en Hongrie, et Michel-Ange de Sienne jusqu'en Esclavonie; où l'intrépide Torrigiano rompait son ban pour embaucher ses jeunes compatriotes au service de son roi Henri VIII d'Angleterre. C'est dans ces circonstances et par un fatal concours qu'on reprit l'institution de Laurent de Médicis; car il faut dire qu'elle avait été abandonnée après sa mort, sous l'administration insensée de son fils Pierre et sous la magistrature républicaine de Soderini. Pierre avait même dispersé ou vendu tous les chefs-d'œuvre accumulés par sa famille depuis Salvestro et le vieux Cosme. C'est après, et sous les mauvais règnes qui suivirent,

que l'école ducale fut définitivement fondée, et que son influence put l'emporter sur les ateliers des maîtres. L'art en fut subitement appauvri; c'est là un fait qu'on ne peut nier. Tous les grands mobiles de l'émulation vinrent s'amortir à ce centre étroit. La démonstration scolastique du professeur remplaça désormais les leçons intimes du maître et la participation précoce de l'apprenti à ses œuvres. La parole remplaça l'action dans l'étude des arts de l'œil et de la main, et, chose étonnante! il y eut des chaires de dessin et d'architecture comme il y avait des chaires de rhétorique et de philosophie; des thèses de peinture et des diplômes de peintres, comme il y avait des thèses de théologie et des diplômes de docteurs. Cette influence de l'enseignement uniforme courba tous les esprits. Il fallut renoncer à choisir son maître, à interroger son propre génie; il fallut se résigner à ignorer à jamais sa propre force et son propre développement, et à les échanger contre une force d'emprunt et un développement assigné à l'avance. Tout fut réglé, et la règle devint immuable : fatale organisation, que les besoins et les tendances de la jeunesse repoussent, et qui, certes, n'a pu découler que de l'esprit conservateur des vieillards. — Mais heureusement les grands maîtres étaient formés, et ils avaient pu achever leurs chefs-d'œuvre avant ces jours de servitude; comme si la Providence avait voulu marquer ce que peut le génie de l'homme quand il est libre et que sa dignité n'a pas encore souffert d'atteinte. Quoi qu'il en soit, la jeunesse surprise

passa donc comme une troupe vaincue sous ces fourches caudines du professorat, et l'art s'arrêta; il s'arrêta pour rétrograder. Les jeunes artistes perdirent même dans cette retraite leur courage et leur moralité première; ils y perdirent la persistance dans le travail qui est l'élément du progrès, et l'élévation du caractère qui est l'ame du génie. Aussi le Vasari, sur le penchant du seizième siècle, fait-il appel déjà aux mœurs anciennes et à ces habitudes chastes et studieuses qui avaient rendu les vieux maîtres si grands.

Ce n'est pas que nous prétendions que le Vasari ait eu la conscience entière des dangers qui menaçaient l'art dans son temps, ni de leur cause. C'est surtout quand les événements ont achevé de se produire qu'on en comprend bien l'ensemble et la valeur; c'est quand le mal est fait qu'on en voit distinctement la source, et souvent même le remède. Mais l'ouvrage du Vasari est plein de ces saillies éloquentes qui peignent l'impression générale sous laquelle se trouvaient placées alors les têtes les plus intelligentes: réflexions plus brillantes qu'efficaces, aperçus plus instinctifs que raisonnés, et qui ne mènent à rien, mais qui ont un grand prix pour les travaux postérieurs. Ce qui manque au Vasari, comme à tant d'autres écrivains de ce temps, qui se sont montrés si bons observateurs, c'est de ne pas avoir rattaché convenablement leurs observations, d'avoir négligé d'en tirer des conclusions, ou d'en avoir conclu de travers; de façon que parfois ils conseillent de remédier aux abus qu'ils signalent

par la chose même qui les a produits. Aussi voyons-nous le Vasari exalter l'académie de Laurent de Médicis, et s'en promettre les meilleurs fruits.

A propos du Torrigiano, le Vasari soulève une déclamation qui ne peut l'atteindre, quand on y regarde. Le Torrigiano n'était pas un vieillard envieux et impuissant à côté du Buonarroti encore enfant; car ils étaient tous deux pleins de talent, d'avenir et de jeunesse. Ce n'était point non plus un jeune homme adonné aux plaisirs et négligeant le travail : sa vie interrompue, mais féconde en œuvres fortes et graves, en dépose suffisamment. Qu'il ait eu un caractère farouche et tendant même à l'envie, cela est possible; mais Michel-Ange ne lui cédait guère à cet égard : sa brigue contre Léonard et beaucoup d'autres faits le prouvent. D'ailleurs il est notoire maintenant que Michel-Ange fut l'agresseur dans cette querelle fâcheuse qui exerça une si fatale influence sur la vie entière du Torrigiano, et qui lui acquit à Florence une si triste célébrité. Condamné par elle à une existence précaire et aventureuse, le Torrigiano laissa cependant des chefs-d'œuvre partout où il passa. La statue de saint Jérôme, dans le monastère de Buenavista, a été regardée jusqu'à ce jour comme la plus belle sculpture qui soit en Espagne, et Francisco Goya entre autres n'a pas hésité, après un long examen, à la mettre au-dessus des sculptures de Michel-Ange lui-même; il lui trouve un caractère plus grand et une affectation moindre. On conserve encore, dit-on, à Séville un fragment de la Vierge qu'il brisa dans le

mouvement d'indignation qui lui devint si funeste; c'est une main d'une beauté inouïe, et qu'on connaît dans l'école espagnole, où elle a été souvent copiée et reproduite, sous le nom de *la mano de la teta*. Au reste, il est croyable, quoique la chose ne soit pas entièrement constatée, que le Torrigiano ait pu être un de ces caractères qui nous sembleraient maintenant si singuliers, et qui cependant n'étaient pas très rares à son époque : gens dont la violence égalait le génie, et qui menaient de front un crime et un chef-d'œuvre, comme Cellini, qui plaçait toujours une escopette sur son établi d'orfévre, et un poignard parmi ses burins, et qui, tantôt poète et tantôt bandit, trouvait encore, dans ses naïves confessions, sa manière de vivre assez méritoire. (1)

Voir Carducci Vincenzio, *Dialogo sobre la pintura, sua definicion, origen e essencia*, Madrid, 1633. — Palomino Velasco D. Antonio, *las Vidas de los pintores y statuarios eminentes españoles*. Londres, 1742, in-8°. — Orlandi (P. Pellegrino), *Abeced. pitt.* Venezia, 1753. — Cellini Benvenuto, *Vita scritta da lui stesso*. Napoli, 1708.

NOTES.

(1) Pietro Torrigiano naquit en 1470 et mourut en 1522.

Voici le portrait qu'en donne Benvenuto Cellini, dans ses Mémoires.

« Vers ce temps (1500) vint à Florence un sculpteur nommé Pierre Torrigiani. Il arrivait d'Angleterre, où il avait passé de longues années. C'était un ami de mon maître (Marcone, orfévre), il venait tous les jours chez lui; ayant vu mes dessins et mon ouvrage, il me dit : « Je suis venu à Florence pour emme-

« ner le plus de jeunes gens que je pourrai, car j'ai un travail « important à faire pour mon roi, et je veux avoir des Floren- « tins pour m'aider. Comme les dessins sont plutôt d'un sculp- « teur que d'un orfévre, et que je dois exécuter un grand ou- « vrage en bronze, si tu viens avec moi, je t'instruirai et je t'en- « richirai en même temps. » C'était un fort bel homme, très brave, qui avait plutôt l'air d'un vieux soldat que d'un sculpteur, surtout par ses gestes étonnants, sa voix sonore, et un froncement de sourcils capable d'épouvanter même un homme courageux; il contait sans cesse ses hauts faits avec ces bêtes d'anglais. Un jour il vint à parler de Michel-Ange Buonarroti, à propos d'un dessin que j'avais fait d'après un carton de cet homme divin. « Buonarroti et moi, nous dit-il, nous allions en- « semble, étant enfants, étudier à la chapelle de Masaccio, dans « l'église du Mont-Carmel. Il avait l'habitude de se moquer de « tous ceux qui dessinaient. Un jour entre autres qu'il me taqui- « nait, il me poussa à bout, et je lui donnai un si violent souf- « flet à poing fermé, que je sentis les cartilages se briser sous le « coup, comme si c'eût été une oublie. Je suis sûr qu'il portera « toute sa vie la marque que je lui ai faite. » Ces paroles excitèrent tant de haine en moi qui voyais tous les jours les œuvres du divin Michel-Ange, que non-seulement je n'eus pas envie d'aller avec Torrigiani en Angleterre, mais que je ne voulais plus le voir. »

(Mémoires de Cellini, traduction de Fargeasse.)



ANTONIO DA SAN GALLO.

GIULIANO ET ANTONIO DA SAN-GALLO,

ARCHITECTES FLORENTINS.

Francesco Giamberti, assez bon architecte, fort employé par Cosme de Médicis, eut deux fils, Giuliano et Antonio, qu'il destina à la sculpture en bois. Il plaça l'aîné chez le Francione, habile artiste de ses amis, avec lequel il avait fait beaucoup de travaux de sculpture et d'architecture pour Laurent de Médicis.

Giuliano profita des leçons de son maître, et les chefs-d'œuvre dont il décora la cathédrale de Pise sont encore aujourd'hui un objet d'admiration.

Pendant que Giuliano, avec toute l'ardeur de la jeunesse, se livrait à ses études, le duc de Calabre, ennemi personnel de Laurent, déclara la guerre à la seigneurie de Florence, et vint camper près de la Castellina; c'était le prélude de projets bien plus importants. Laurent, forcé d'envoyer un ingénieur dans cette place pour la fortifier et prendre la direction de l'artillerie, ce que, dans ce temps, peu d'hommes étaient capables de faire, choisit Giuliano, qu'il savait habile, actif et entreprenant, et

dont le père était un serviteur dévoué de la maison des Médicis.

Arrivé à la Castellina, Giuliano fortifia cette place à l'intérieur et à l'extérieur, et la pourvut de tout ce qui était nécessaire à sa défense. Il remarqua que les soldats manœuvraient timidement les canons, plusieurs hommes ayant été tués ou blessés par le recul des pièces, et il sut disposer l'artillerie de telle sorte qu'elle ne causa plus d'accidents. Il la dirigea même avec tant de prudence et d'habileté, que le camp ennemi fut saisi d'épouvante. Aussi le duc de Calabre s'empressa-t-il de faire la paix et de se retirer. Cette action valut à Giuliano un grand crédit à Florence près du duc Laurent, qui le traita toujours avec faveur.

Giuliano s'appliqua ensuite à l'architecture, et commença le cloître de Cestello, qui est d'ordre ionique. Les chapiteaux des colonnes sont ornés de volutes qui descendent jusqu'au colarin, et sous l'ove et la fusarolle il y a une frise dont la hauteur égale le tiers du diamètre de la colonne. Il imita ces ornements d'un chapiteau de marbre antique trouvé à Fiesole par Messer Lionardo Salutati, évêque de cette ville, chez qui on le vit pendant quelque temps avec d'autres objets précieux qu'il conservait dans sa maison de la rue San-Gallo, vis-à-vis Sant'-Agata. Ce chapiteau, d'une beauté rare, appartient aujourd'hui à Messer Gio. Battista de' Ricasoli, évêque de Pistoia. Malheureusement le cloître resta inachevé, parce que les moines ne purent suffire à une aussi grande dépense.

Peu de temps après, Laurent de Médicis demanda des dessins au Francione et à d'autres architectes, pour un palais qu'il voulait construire à Poggio, entre Florence et Pistoia. Giuliano présenta un modèle qui plut tellement à Laurent, qu'il le fit exécuter de suite et donna une pension à son auteur, dont le crédit allait toujours en s'augmentant. La voûte de la grande salle, que l'on devait exécuter dans le mode que nous nommons *a botte*, avait une portée si considérable, que la réussite paraissait impossible à Laurent. Pour détruire les craintes du duc, Giuliano construisit une voûte semblable dans une maison qu'il se bâtissait à Florence, et mena ensuite également à bonne fin celle du Poggio.

Sa réputation s'en accrut tellement, que le duc de Calabre le pria de faire le modèle d'un palais qu'il se proposait d'élever à Naples. Sur l'ordre du magnifique Laurent, Giuliano le commença et y passa beaucoup de temps. Son travail n'était pas encore terminé lorsque l'évêque della Rovere, qui devint pape sous le nom de Jules II, l'envoya chercher à Florence pour réparer les fortifications d'Ostia, et lui assigna une forte pension. Giuliano demeura deux ans dans cette ville, où il exécuta toutes les améliorations dont son talent le rendait capable.

Mais pour que le modèle du duc de Calabre ne souffrît pas de retard, Giuliano le confia à son frère Antonio, qui le termina très habilement. Laurent conseilla à Giuliano de porter lui-même ce modèle à Naples, pour mieux faire valoir les difficultés qu'il avait vaincues. Il partit donc, et présenta son tra-

vail, qui fut reçu avec autant d'admiration pour la courtoisie qu'avait mise le magnifique Laurent à l'envoyer, que pour l'habileté de l'artiste. On jeta immédiatement les fondements de cet édifice près de Castel-Nuovo.

Après un court séjour à Naples, Giuliano désira retourner à Florence, et alla demander au duc son congé. Le roi lui fit présent de chevaux, de riches vêtements et d'une coupe d'argent remplie de quelques centaines de ducats. Giuliano ne voulut pas les accepter, et s'excusa en disant qu'il était au service de Laurent-le-Magnifique, et qu'il n'avait besoin ni d'or ni d'argent. Il ajouta que, si le roi daignait lui accorder une récompense, il le priait de lui permettre de choisir quelques morceaux parmi ses antiques. Le roi souscrivit libéralement à sa demande, par amitié pour Laurent et aussi à cause du mérite de l'artiste. Giuliano choisit un buste de l'empereur Adrien, que l'on voit aujourd'hui sur la porte du palais Médicis, une statue de femme nue et un Cupidon endormi. Il envoya ces antiquités au magnifique Laurent, qui en montra une joie infinie et ne cessa de louer le désintéressement de son architecte, qui avait donné la préférence aux arts sur l'or et l'argent; chose dont peu de gens sont capables. Le Cupidon orne maintenant la galerie du duc Cosme.

Giuliano, à son retour à Florence, fut gracieusement accueilli par Laurent, qui voulait faire bâtir un grand couvent hors de la porte San-Gallo, pour les ermites de Sant'-Agostino. Beaucoup d'archi-

tectes firent des modèles, mais on adopta celui de Giuliano, que Laurent appela dès lors San-Gallo, du nom du couvent. Giuliano, qui s'entendait donner ce nom par tout le monde, dit un jour en plaisantant au magnifique Laurent : « Votre Seigneurie, « en m'appelant San-Gallo, m'enlève le nom d'une « ancienne famille; et loin d'avoir gagné, comme je « le croyais, je perds à cet échange. » Laurent lui répondit qu'il valait mieux être le chef d'une maison nouvelle que de tirer sa gloire de ses ancêtres; ce qui satisfit pleinement l'architecte. Cependant on travaillait activement au couvent de San-Gallo et à tous les autres édifices entrepris par Laurent; mais aucun ne s'acheva, à cause de la mort de ce grand homme. Peu de temps après, en 1530, le couvent fut détruit de fond en comble, lors du siége de Florence, ainsi que le bourg, où se trouvait un grand nombre de très belles fabriques; et à présent il ne reste pas le moindre vestige des maisons, de l'église et du monastère.

Giuliano Gondi, très riche marchand florentin, revint à Florence après la mort du roi de Naples, et fit commencer un palais d'ordre rustique, en face de San-Firenze, par Giuliano, avec lequel il s'était intimement lié lors du voyage de ce dernier à Naples. Ce palais devait former une encoignure, et rejoindre le vieux tribunal des consuls; mais la mort de Giuliano Gondi empêcha de le continuer. On y voit une cheminée d'une admirable composition, et ornée de riches sculptures. Giuliano construisit ensuite, près de la porte Pinti-in-Camerata, un palais

pour un Vénitien, et plusieurs maisons pour des particuliers.

Lorsque le magnifique Laurent, dans un but d'utilité publique et pour laisser de grands souvenirs, voulut fortifier le Poggio Imperiale, il réclama les conseils et les dessins de Giuliano, qui fut l'architecte de ce célèbre château.

Ces ouvrages lui acquirent une si grande renommée, que le duc de Milan lui demanda le modèle d'un palais. Laurent conduisit Giuliano à Milan, où il ne fut pas moins honoré par le duc qu'il ne l'avait été jadis par le roi de Naples. Le modèle qu'il présenta à ce prince lui plut tellement, qu'il fit jeter de suite les fondements de cet édifice; mais les guerres qui survinrent empêchèrent qu'il ne fût continué.

Giuliano rencontra à Milan Léonard de Vinci, qui travaillait pour le duc. Il lui donna d'excellents conseils pour jeter en bronze le cheval colossal qui fut détruit par les Français.

De retour à Florence, Giuliano y trouva son frère. Antonio était devenu si habile, que personne ne sculptait mieux que lui, surtout les grands crucifix en bois; on peut en juger par celui qui décore le maître-autel de la Nunziata, et ceux que possèdent les moines de San-Gallo à S.-Jacopo et la confrérie dello Scalzo. Mais Giuliano détermina son frère à abandonner cet art, et l'associa à ses nombreux travaux d'architecture.

Malheureusement la fortune, ennemie du génie, ne tarda pas à leur enlever un puissant appui dans la personne de Laurent de Médicis, que la mort vint

frapper. Cette perte fut ressentie, non-seulement par les artistes et la ville de Florence, mais encore par toute l'Italie. Giuliano, vivement affecté, se retira à Prato, où il bâtit l'église de Nostra-Donna-delle-Carceri. Toutes les constructions publiques et particulières étant suspendues à Florence, notre architecte demeura trois années consécutives à Prato, en supportant le mieux qu'il put la gêne, l'ennui et la douleur.

Giuliano da Maiano avait commencé, mais non achevé, la coupole de l'église de la Madonna-di-Loreto; et comme il était à craindre que les pilastres ne fussent pas assez forts pour supporter l'énorme poids de la voûte et de la coupole, on écrivit à Giuliano pour l'engager à venir examiner ce travail. Il se rendit à cette invitation. Aussi ardent qu'habile, il démontra qu'on pouvait facilement voûter cet édifice. On lui confia alors le soin de cet ouvrage. Il retourna à Prato terminer ce qu'il avait commencé, et revint à Loreto accompagné de ses maîtres maçons et de ses tailleurs de pierre. Pour donner une grande solidité à ses constructions, il envoya chercher à Rome de la pouzzolane, qu'il mêla à tout le mortier qu'il employa. Trois ans après, son travail était entièrement achevé.

Il partit ensuite pour Rome, où, par l'ordre du pape Alexandre VI, il répara la toiture de Santa-Maria-Maggiore, qui tombait en ruines. Il y fit le beau plafond que l'on voit à présent.

L'évêque della Rovere, ayant été créé cardinal de San-Pietro-in-Vincola, se souvint de l'amitié qu'il

portait à Giuliano lorsqu'il était châtelain d'Ostia. Il lui demanda le modèle du palais de San-Pietro-in-Vincola, et peu de temps après, voulant faire construire un autre palais à Savona, sa patrie, il rappela près de lui notre architecte. Il était difficile à Giuliano d'obéir au cardinal, car son plafond de Santa-Maria-Maggiore n'était pas achevé, et le pape Alexandre VI refusait de le laisser partir. Mais heureusement le pape consentit à agréer à sa place son frère Antonio, dont le talent lui plaisait. Il lui témoigna même une grande affection, et le chargea de transformer en une espèce de forteresse le môle d'Adrien, que l'on nomme aujourd'hui le château Saint-Ange. Antonio exécuta habilement toutes les fortifications qui existent aujourd'hui. Son crédit près du pape et de son fils le duc Valentin s'en augmenta beaucoup, et bientôt après on lui confia la construction de la forteresse de Cività-Castellana. Les travaux ne lui manquèrent pas tant que vécut Alexandre VI, qui l'estimait, et le récompensait largement.

Giuliano avait déjà avancé la construction du palais de Savona, lorsque le cardinal fut appelé à Rome par ses affaires. Celui-ci emmena Giuliano avec lui, pensant que les ouvriers formés par notre architecte pourraient achever la fabrique d'après ses dessins. Ce voyage fit plaisir à Giuliano, qui désirait voir son frère Antonio et les ouvrages qu'il avait exécutés. Son séjour à Rome fut de courte durée; il repartit avec le cardinal, qui, tombé de nouveau dans la disgrâce du pape, s'enfuit dans la crainte d'être emprisonné. Arrivés à Savona, ils aug-

mentèrent encore le nombre des ouvriers et des maîtres maçons. Mais les griefs du pape s'exprimant chaque jour plus violemment contre le cardinal, ce prélat crut prudent de se retirer à Avignon. Il fit présent au roi de France du modèle que Giuliano avait fait d'un vaste palais, merveilleux pour la beauté et la richesse des ornements. Giuliano alla à Lyon pour l'offrir au roi, qui récompensa largement l'artiste, après avoir témoigné sa reconnaissance au cardinal qui était resté à Avignon.

Sur ces entrefaites, le cardinal apprit que son palais était près d'être achevé. Il envoya Giuliano revoir cet ouvrage, qui, peu de temps après son arrivée, se trouva complètement terminé.

Le roi de France venait de rendre la liberté à la ville de Pise; mais la guerre continuait encore entre les Florentins et les Pisans. Giuliano devait traverser leur territoire pour se rendre à Florence avec les ouvriers qu'il avait employés à Savona. Il demanda un sauf-conduit à Lucques, pour lui et ses compagnons; car ils se méfiaient fort des soldats pisans, et ils avaient raison : près d'Altopascio, les Pisans les firent prisonniers, sans tenir aucun compte du sauf-conduit. Notre pauvre architecte fut retenu six mois à Pise, et ne put partir qu'après avoir payé une rançon de trois cents ducats.

Aussitôt qu'Antonio connut ces événements, il prit congé du pape pour aller trouver son frère à Florence. Dans son voyage, il donna le dessin de la forteresse de Montefiascone au duc Valentin.

Alexandre VI mourut alors. Son successeur,

Pie III, vécut peu de temps, et enfin le cardinal de San-Pietro-in-Vincola fut élu pape sous le nom de Jules II. Giuliano, qui avait été si long-temps attaché à sa personne, courut tout joyeux, à Rome, baiser les pieds de Sa Sainteté. Il fut gracieusement accueilli, et chargé, avant l'arrivée du Bramante, de la direction des édifices que le pape avait projetés. Pendant ce temps, le gonfalonier de Florence, Piero Soderini, faisait continuer par Antonio le Poggio Imperiale, auquel on envoyait travailler tous les prisonniers pisans, afin de hâter l'achèvement de cette construction.

La vieille forteresse ayant été détruite par suite des événements d'Arezzo, Antonio donna les dessins de la nouvelle, avec le consentement de son frère, qui vint tout exprès de Rome, où il retourna presque aussitôt. Les Florentins nommèrent alors Antonio architecte de toutes les fortifications de leur ville.

On délibérait à Rome pour savoir si le divin Michel-Ange devait être chargé de l'exécution du tombeau de Jules II. Giuliano encouragea fort le pape dans cette entreprise, ajoutant même qu'il fallait construire une chapelle tout exprès pour cette sépulture, parce qu'il n'y aurait pas assez de place dans l'ancien Saint-Pierre, et que du reste le travail en serait plus parfait. Plusieurs architectes firent des dessins; mais on arriva peu à peu à laisser de côté l'idée de la chapelle, pour commencer l'immense fabrique du nouveau Saint-Pierre.

Vers ce temps, Bramante, ayant quitté la Lombardie pour venir à Rome, se remua si bien que,

protégé par Baldassare Peruzzi, Raphaël d'Urbin et d'autres architectes, il mit tout en confusion et fit perdre beaucoup de temps en conférences. Enfin il sut si bien s'arranger, que la direction de Saint-Pierre lui fut confiée comme à l'homme du meilleur jugement, de la plus grande capacité et du plus vaste génie.

Giuliano, ainsi dédaigné, se crut offensé par le pape, auquel il avait montré tant de dévouement lorsque celui-ci n'était encore que cardinal, et qui, du reste, lui avait promis de le charger de cette entreprise. Il demanda donc son congé, quoiqu'il eût été associé à Bramante pour les autres édifices qui s'élevaient à Rome. Mais le pape ne le laissa pas partir pour Florence sans le combler de riches présents.

Piero Soderini, qui l'aimait beaucoup, fut très content de le revoir, et l'occupa aussitôt. Mais à peine six mois s'étaient-ils écoulés que Messer Bartolommeo della Rovere, neveu du pape et grand ami de Giuliano, écrivit à celui-ci que, même pour ses intérêts, il devait retourner à Rome. Mais l'architecte, dont le ressentiment n'était pas apaisé, résistait à toutes les sollicitations et à toutes les promesses. Enfin on pria Soderini de ne rien épargner pour séduire Giuliano, parce que Sa Sainteté voulait terminer les fortifications de la Tour-Ronde, commencées par Nicolas V, et celles du Borgo et du Belvédère. Giuliano se laissa entraîner par le gonfalonier, et se présenta de nouveau au pape, qui l'accueillit parfaitement et l'emmena avec lui à Bologne quand les Bentivogli en furent chassés. Ce fut alors que le

pape, suivant le conseil de notre architecte, chargea Michel-Ange de faire sa statue en bronze, comme nous le dirons à la vie de ce grand artiste.

Giuliano suivit aussi le pontife à la Mirandole, où il endura beaucoup de fatigues et d'incommodités. Lorsque cette ville fut prise, il revint à Rome avec la cour.

Jules II, toujours violemment dominé par l'envie de chasser les Français d'Italie, résolut d'enlever le gouvernement de Florence à Piero Soderini, qui était un grand obstacle à ses desseins. Tout occupé de ses guerres, il avait suspendu ses constructions, à l'exception de celle de Saint-Pierre; encore y travaillait-on lentement. Giuliano, déjà dégoûté, demanda son congé. Le pape, irrité, lui répondit : « Crois-tu « que je ne pourrai pas trouver des Giuliano da San-« Gallo? » L'architecte riposta que du moins il n'en trouverait jamais un semblable pour la fidélité et le dévouement, tandis que lui saurait bien trouver des princes plus fidèles à leurs promesses que le pape ne l'avait été. Enfin Jules, sans lui accorder son congé, lui dit seulement de lui en reparler une autre fois.

Pendant ce temps, Bramante avait amené à Rome Raphaël d'Urbin, et lui avait fait confier les peintures du palais pontifical. San-Gallo, voyant le pape, enchanté de ces travaux, désirer qu'on peignît la voûte de la chapelle Sixtine, lui conseilla d'en charger le Buonarroti, qui avait déjà réussi dans la statue de bronze à Bologne. Cet avis plut au pape : il envoya aussitôt chercher Michel-Ange, et

lui alloua les fresques de la Sixtine dès qu'il fut arrivé.

Peu après, Giuliano insista de nouveau pour se retirer. Jules II vit que sa résolution était inébranlable, et lui permit de partir, mais en lui conservant ses bonnes grâces et en lui accordant sa bénédiction. Il lui donna cinq cents écus dans une belle bourse de satin rouge, et dit qu'il lui souhaitait bonheur et repos dans sa patrie, et qu'en tout temps il pouvait compter sur son affection. San-Gallo baisa les pieds du saint pontife, et se dirigea vers Florence dans le temps même où Pise était environnée et assiégée par l'armée florentine.

Il ne fut pas plus tôt arrivé, que Piero Soderini, après l'avoir gracieusement accueilli, l'envoya au camp pour aider les commissaires, qui ne pouvaient empêcher les Pisans de ravitailler leur place au moyen de l'Arno. Giuliano, après avoir examiné les lieux, décida que l'on ferait un pont de bateaux dans une saison plus favorable. Il partit alors pour Florence; mais quand le printemps fut arrivé, il revint devant Pise avec son frère Antonio. Ils construisirent un pont très ingénieux qui, solidement enchaîné et capable de résister à la crue des eaux du fleuve, remplit le but que se proposaient les commissaires, en coupant les vivres aux Pisans, qui furent forcés de se rendre aux Florentins.

Peu de temps après, le gonfalonier Piero Soderini envoya de nouveau Giuliano à Pise, avec un très grand nombre d'ouvriers, pour construire la forteresse et la porte San-Marco, qui est d'ordre dorique.

Pendant que Giuliano exécutait ce travail, qui dura jusqu'en 1512, Antonio alla inspecter et restaurer les forteresses et les autres édifices publics de l'État de Florence.

Les Médicis, qui avaient été chassés de Florence à la venue de Charles VIII, roi de France, furent ramenés au pouvoir par la protection du pape Jules II. Ils n'oublièrent pas les services que les San-Gallo avaient rendus jadis à leur illustre maison. Giuliano fut appelé à Rome, après la mort de Bramante, par le cardinal Jean de Médicis, qui venait de succéder à Julés II sous le nom de Léon X. Ce pape voulut le charger de la conduite des travaux de l'église de Saint-Pierre; mais Giuliano, accablé de fatigues, de vieillesse, et tourmenté cruellement par la pierre, obtint de Sa Sainteté la permission de se retirer à Florence. Sa place fut donnée au très gracieux Raphaël d'Urbin. Deux ans après, Giuliano succomba à sa douloureuse maladie, en 1517, à l'âge de soixante-quatorze ans, laissant son corps à la terre, son nom au monde et son âme à Dieu.

Sa mort affligea profondément son frère Antonio et son fils Francesco, qui, quoique fort jeune, cultivait déjà la sculpture. Francesco conserve précieusement et avec vénération les œuvres de ses vieux parents. Cet artiste, outre plusieurs ouvrages importants de sculpture et d'architecture qui se voient à Florence et ailleurs, a fait de sa main, à Orsanmichele, une Vierge tenant son fils dans ses bras; à côté d'elle se trouve sainte Anne. Ce groupe, qui est en ronde bosse et tiré d'un seul bloc, a été et est

encore regardé comme un très beau morceau. Il a fait aussi à Monte-Cassino, par l'ordre du pape Clément, le tombeau de Pierre de Médicis, et d'autres travaux dont nous ne parlerons pas, parce que nous devons nous taire sur les vivants.

Antonio, après la mort de son frère, fit deux grands Crucifix de bois, dont l'un fut envoyé en Espagne, et l'autre porté en France par Domenico Buoninsegni, sur l'ordre du cardinal de Médicis, vice-chancelier, qui demanda à Antonio le dessin de la forteresse de Livourne. San-Gallo le donna ; mais on ne le suivit pas exactement.

Les habitants de Monte-Pulciano résolurent de bâtir une magnifique église en l'honneur d'une image de la Vierge qui avait opéré des miracles. Antonio donna le modèle de cet édifice, dont il dirigeait les travaux qu'il visitait deux fois par an. Cette église, ornée avec beaucoup d'art et de goût, et construite en pierres assez semblables à celles de travertin, est située hors de la porte de San-Biagio, à droite et au milieu de la montée du Poggio.

A la même époque, San-Gallo commença, à Monte-San-Savino, le palais d'Antonio di Monte, cardinal de San-Prassede, pour lequel il en fit encore un autre très beau à Monte-Pulciano.

L'ordre du couvent des frères Servites fut dessiné par Antonio, qui se borna, il est vrai, à imiter dans ses proportions celles de l'ordre degl' Innocenti. Il donna le modèle des nefs de Nostra-Donna-delle-Lagrime, à Arezzo, et celui de la Madonna de Cortone, qui, je pense, ne fut jamais mis à exécution.

Antonio fut employé, pendant le siége de Florence, aux fortifications intérieures de la ville. Il eut pour collègue son neveu Francesco. On le chargea ensuite du soin de conduire à bon port la statue colossale exécutée par Bandinelli, qui devait être placée en face de celle que le grand Michel-Ange avait déjà terminée. Notre artiste, aidé de Baccio d'Agnolo, la posa sans accident sur le piédestal qui avait été préparé à cet effet.

Enfin, comme il ne pouvait plus, à cause de son grand âge, supporter les fatigues et le bruit du monde, il s'adonna entièrement à l'agriculture, qu'il entendait fort bien.

Il rendit son âme à Dieu l'an 1534, et fut enseveli à côté de son frère Giuliano, dans la sépulture des Giamberti, à Santa-Maria-Novella.

Les travaux merveilleux de ces deux frères montreront quelle fut la grandeur de leur admirable génie, et feront connaître leur vie, leur union et l'estime dont ils furent entourés.

Le goût des San-Gallo pour l'architecture devint héréditaire dans leur maison.

Ils perfectionnèrent beaucoup l'ordre dorique. Ils firent une collection considérable de morceaux antiques du plus haut prix. Enfin ils enrichirent et illustrèrent Florence autant qu'ils s'illustrèrent eux-mêmes. Giuliano apporta de Rome l'art de former les voûtes d'un seul jet, comme on le voit dans une des pièces de sa maison de Florence et dans la salle du Poggio. Leurs compatriotes leur doivent une grande reconnaissance : car ils ont fortifié l'État flo-

rentin, orné la ville et répandu la gloire de Florence et du génie toscan dans tous les lieux où ils travaillèrent. Aussi fit-on en leur honneur les vers suivants :

Cedite Romani structores, cedite Graii,
Artis, Vitruvi, tu quoque cede parens.
Etruscos celebrare viros testudinis arcus,
Urna, tholus, statuæ, templa, domusque petunt.

Le Vasari, en nous donnant ici la double biographie des frères Giuliano et Antonio, nous introduit dans une des plus remarquables familles de Florence, non qu'elle appartînt à la noblesse, ni même à l'une des sept grandes confréries bourgeoises qui dans leur richesse s'égalaient à l'aristocratie; c'était, au contraire, une vieille race d'obscurs et pauvres ouvriers menuisiers, charpentiers, tailleurs de pierre, couvreurs et maçons; on retrouve en effet leurs traces jusque dans le treizième siècle. Mais cette famille, de génération en génération, s'élevait dans le travail et les bonnes mœurs; chacun y acceptant avec confiance et cultivant avec amour et courage l'héritage paternel. Elle grandissait avec la république, marchant, comme elle, à pas lents, mais sûrs. Aussi lorsque Florence, forte et riche depuis long-temps déjà, voulut enfin le paraître et se

faire belle, et qu'elle appela ses artisans, la famille des Giamberti, comme si elle eût attendu ce signal, lança tous ses enfants. Ils étaient bien nombreux ; cependant, autant il s'en trouva dans la maison, autant il y eut pour Florence d'artistes éminents. C'est que cette famille de travailleurs était forte de sa tradition et de son union, l'association et la division du travail y étant sagement combinées depuis longtemps. Elle était tout entière vouée à l'art de bâtir. Elle pouvait se passer de mains étrangères pour achever ses entreprises, car toutes les notions et les ressources de l'art étaient heureusement rassemblées dans le chantier héréditaire. Aussitôt que les magistrats, les princes et les cardinaux lui demandèrent des citadelles, des palais, des églises, elle se mit à l'œuvre, sans crainte, certaine de s'en tirer avec honneur. Ces fils d'ouvriers, ouvriers eux-mêmes, étaient tous devenus, sans qu'on sache trop comment, de grands artistes. Ces menuisiers et ces tailleurs de pierre surent sculpter le bois et le marbre, ces charpentiers devinrent des ingénieurs, et ces maçons des architectes. Ils fonctionnèrent tous admirablement dans leur sphère élargie. Habiles dès l'enfance à manier les outils et à façonner la matière, ils comprirent rapidement la forme et la théorie. Initiés de bonne heure à tous les secrets de la construction, ils entendirent vite les harmonies et les lois de l'ornement : admirable éducation, admirable activité, où toutes les convenances et les analogies de chaque chose viennent se fondre et se satisfaire; où toutes les notions et toutes les expé-

riences viennent s'unir et s'aider; où chacun profite de la science de tous, y participe et voit la sienne s'augmenter! C'est surtout dans ce sens que la somme des travaux accomplis par les Giamberti est précieuse à examiner; elle offre quelque chose d'homogène et de bien entendu, qui se lit tout aussi bien dans les détails les plus infimes que dans les plus larges dispositions de leurs édifices. Tout ce qu'ils ont fait est plein de sagesse et d'art. L'économie et la solidité dont ils se piquaient ne nuisent nulle part à la majesté et à la richesse. Toutes leurs constructions sont simples, harmonieuses, et belles par conséquent. On retrouvera la même physionomie de haute raison, de simplicité et de noblesse, que nous attribuons à leurs ouvrages, dans leurs mœurs et leurs allures personnelles, au fur et à mesure que le Vasari nous fournira leurs biographies particulières. En effet, depuis Francesco, l'architecte de Cosme l'Ancien, jusqu'à cet autre Antonio qui répara sous Léon X les erreurs du Bramante, et consolida Saint-Pierre de Rome, tous ces Giamberti furent des hommes pareils : génies tranquilles, talents ingénieux, nobles caractères. Nourris dans la pratique et le métier, mais consommés aussi dans l'art et la théorie, ils furent constamment retenus dans une région moyenne où se développèrent pleinement les doubles tendances de leur tempérament et de leur éducation. Trop artistes pour se rétrécir dans les misères du métier, trop ouvriers pour se perdre dans les caprices de l'art, ils savaient descendre facilement de l'idée à l'exécution, et remonter

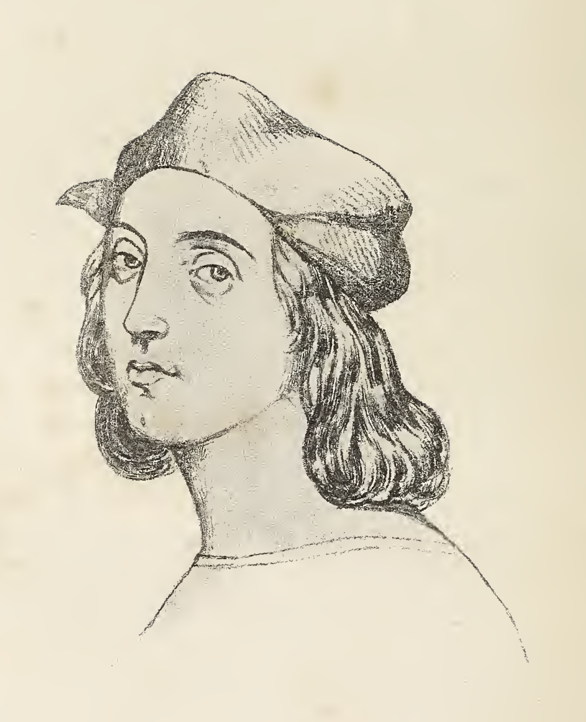
de l'exécution à l'idée. Concevoir et réaliser n'était pas pour eux une chose distincte; le sentiment et la réflexion chez eux se confondaient. Moins hardis et excentriques que beaucoup d'autres, ils furent supérieurement sagaces et profonds. Cette tournure particulière d'esprit leur était propre et commune; c'était en quelque sorte un bien de famille. L'un d'eux, neveu des deux frères Antonio et Giuliano, Antonio-Battista Gobbo, traduisit et commenta Vitruve. Un autre, leur petit-neveu, Bastiano, peintre, machiniste et décorateur, ami de Raphaël et de Michel-Ange, fut surnommé *Aristote*, parce qu'il avait professé à Florence avec un grand éclat l'anatomie, la géométrie et la perspective. Ce surnom d'Aristote donné à l'un d'eux, quoique nous soyons assurément loin de le prendre au sérieux, exprime assez bien ce qu'il y avait de distinctif chez les Giamberti. C'étaient des esprits étendus, mais souverainement analytiques et minutieux, des caractères pleins de franchise et d'activité, mais exacts et susceptibles. Aussi Giuliano, déjà anobli du nom d'un de ses chefs-d'œuvre, par le magnifique Laurent, déjà employé depuis long-temps par le cardinal de la Rovere, ne sut-il pas se créer assez d'ascendant et montrer assez d'intrépidité pour convenir désormais au pape Jules II. Il fallait sous ce grand homme, arrivé enfin à la suprême puissance, se porter fort d'un génie plus hardi et d'un art plus élevé. Le cardinal de la Rovere aimait son vieux et digne serviteur; mais il ne s'agissait plus de son palais de Savona, il s'agissait de Saint-Pierre; et San-Gallo,

froissé jusqu'à l'âme, se retira devant le Bramante. Celui-ci, comme nous l'avons déjà dit, était en quête, depuis son enfance, de quelque chose de grand qui immortalisât sa mémoire. Il le trouva, quoique son impatience surannée ait manqué le lui faire perdre. Mais Giuliano, qui languissait à Florence, ne mourut pas sans avoir su qu'un des siens avait été chargé de sauver de la ruine l'œuvre combinée de Bramante et de Jules II. Le jeune Giamberti, arrivé en sous-œuvre, et qui se trouvait monté si haut, avait ramassé à son début le nom de son oncle, et s'engageait à le porter noblement.

Faut-il clore cette briève appréciation du caractère général des œuvres des San-Gallo, sans en avoir tiré au moins quelques conséquences utiles ? Il s'en présente cependant à l'esprit beaucoup et de très graves. Mais elles pourront se reproduire aussi naturellement ailleurs, et nous craindrions ici, à cause de l'espace, de nous engager dans d'épineuses généralités. Nous nous bornerons seulement à dire qu'on doit vivement regretter, lorsqu'on y songe, que la partie abstraite de l'architecture se soit, de nos jours, autant désunie de sa partie matérielle. N'en est-on pas arrivé à ce point d'aveuglement, qu'on se croit architecte quand on se doute à peine des éléments de la construction, et qu'on se croit ingénieur quand on ignore les plus simples principes du goût ? Quel plus déplorable abus d'avoir spécialisé les choses à ce point qu'on épuise sans pudeur les ressources d'une grande nation, tantôt à des œuvres qui peuvent être utiles, mais qui blessent grossiè-

rement l'œil, tantôt à des œuvres qui peuvent être belles, mais qui ne répondent à aucune convenance! Le beau est-il une chose vaine de sa nature, et l'utile une chose brutale? S'il n'en est rien, pourquoi donc concevoir les monuments tantôt en dehors du goût, tantôt en dehors du besoin? Tout n'implique-t-il pas dans la nature son usage? tout ne comporte-t-il pas sa beauté?

Mais chaque artiste ignore aujourd'hui la moitié de son art, et chaque école néglige la moitié de son objet. Fatale division, où tant de notions, si péniblement acquises par l'esprit humain, et si glorieusement appliquées par nos pères, viennent se dissoudre; où l'artiste se ravale, où l'art s'amoindrit, où le goût méprise la science, et où le calcul insulte au génie!



RAPHAEL D'URBIN.

RAPHAËL D'URBIN,

PEINTRE ET ARCHITECTE.

Le gracieux Raphaël Sanzio d'Urbin offre une des preuves les plus éclatantes de la munificence du ciel, qui parfois se plaît à accumuler sur une seule tête des grâces et des trésors qui suffiraient à la gloire de plusieurs. Il était doué de cette modestie et de cette aménité que l'on rencontre chez les hommes qui à une grande bienveillance savent joindre une affabilité et une douceur de mœurs qui plaisent universellement. La nature fit ce présent au monde lorsque, vaincue par le génie sublime et terrible de Michel-Ange Buonarroti, elle voulut l'être aussi par l'art et l'amabilité de Raphaël. Jusqu'alors les artistes semblaient poussés par une espèce de délire et de sauvagerie, qui non seulement les rendait excentriques et bizarres, mais encore les plongeait dans les ténèbres du vice et les privait de l'éclat et de la splendeur des vertus, qui seules rendent les hommes immortels.

Il était donc bien juste que, par opposition, elle fît briller dans Raphaël les plus rares qualités du cœur et de l'esprit, la grâce, l'amour de l'étude, la

beauté, la modestie, et cette exquise honnêteté qui suffirait pour cacher les vices les plus honteux et les taches les plus fortes. Aussi osons-nous dire que ceux à qui une semblable part échoit ne sont point des hommes, mais des dieux mortels, s'il est permis de s'exprimer ainsi; et nous aimons à croire que ceux qui laissent sur cette terre un nom célèbre et honoré doivent espérer du ciel une récompense digne de leurs travaux et de leur mérite.

Raphaël naquit à Urbin, le vendredi saint de l'année 1483, à trois heures après minuit. Son père, Giovanni de' Santi, peintre médiocre, mais homme de sens et de jugement, se trouva capable de le diriger dans la bonne voie, que malheureusement il n'avait pu connaître lui-même dans sa jeunesse (1).

Giovanni donna à son fils le nom de l'ange Raphaël, qui lui semblait d'un heureux présage. Il savait combien il importe de ne pas confier aux soins d'une étrangère un enfant qui pourrait contracter des habitudes basses et grossières parmi les gens sans éducation. Aussi voulut-il que ce fils unique et désiré fût nourri du lait de sa mère et pût dès les premiers instants de sa vie s'accoutumer aux mœurs paternelles. Plus tard, remarquant en lui d'étonnantes dispositions pour la peinture, il se plut si bien à les seconder, que Raphaël, quoique bien jeune encore, ne tarda pas à lui être d'un grand secours pour les nombreux travaux dont il était chargé dans l'État d'Urbin.

Ce bon et tendre père reconnut bientôt que son élève ne pouvait plus rien acquérir près de lui, et

résolut de le placer chez Pietro Perugino, qui parmi les maîtres d'alors était le plus renommé. Il entreprit donc exprès le voyage de Pérouse, où, ne rencontrant pas cet artiste, il s'occupa, en l'attendant, de quelques travaux à San-Francesco (2). Il gagna ensuite facilement l'amitié du Perugino lorsque celui-ci fut revenu de Rome, et quand le moment lui parut convenable, il lui fit part de ce qu'il désirait. Pietro, homme obligeant, qui aimait les gens de génie et d'avenir, consentit à mettre Raphaël au nombre de ses élèves. Giovanni retourna tout joyeux à Urbin, prit l'enfant, et l'amena de suite à Pérouse, non sans qu'il en coûtât bien des larmes à sa pauvre mère qui l'aimait tendrement. Lorsque Pietro vit les dessins de Raphaël, sa jolie figure, ses gentilles manières et son air naïf et gracieux, il en porta d'avance le jugement que depuis la postérité a ratifié.

Raphaël s'empara si bien du style du Perugino, que l'on ne pouvait distinguer les copies de l'un des originaux de l'autre, et que leurs ouvrages semblaient sortis d'une seule main, ce que prouve un tableau que Raphaël peignit à l'huile, à San-Francesco de Pérouse, pour Madonna Maddalena degli Oddi : c'est l'Assomption de la Vierge; Jésus couronne sa mère, tandis que les douze apôtres, placés autour du sépulcre vide, contemplent la gloire céleste. Le gradin est orné de trois sujets : l'Annonciation de la Vierge, l'Adoration des Mages, et Notre-Seigneur présenté au temple par Siméon. On prendrait cette peinture pour une des meilleures du

Perugino, si l'on ne savait de source certaine qu'elle appartient à Raphaël (3).

Peu de temps après, quelques affaires appelèrent Pietro à Florence; Raphaël quitta alors Pérouse, et se rendit, accompagné de quelques amis, à Castello, où il fit dans le même style un tableau pour l'église de Sant'-Agostino, et pour San-Domenico un Christ en croix, que l'on attribuerait au Perugino si l'on n'y lisait le nom de Raphaël. Un troisième tableau qu'il termina dans la même ville, à San-Francesco, représente le Mariage de la Vierge. Les progrès du jeune peintre sont tels, que déjà l'on pressent qu'il surpassera bientôt son maître. Il plaça dans le fond de cet ouvrage un temple circulaire et il parvint à le rendre si admirablement, qu'il semble chercher les difficultés pour avoir le bonheur de les vaincre (4).

Pendant qu'il acquérait ainsi une immense réputation, le pape Pie II (5) confia les fresques de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne à Pinturicchio. Cet artiste, ami de Raphaël dont il connaissait le talent comme dessinateur, le conduisit à Sienne, où il lui fit faire quelques-uns des cartons et des dessins destinés à cette bibliothèque; mais Raphaël ne continua pas ces travaux. Quelques peintres lui avaient vanté le magnifique groupe de chevaux de Léonard de Vinci et les dessins plus admirables encore faits en concurrence de Léonard par Michel-Ange. Le Sanzio, poussé par l'amour de l'art, abandonna ses espérances et ses avantages, et partit pour Florence (6). Il résida assez long-temps dans cette ville, qui avait

un charme particulier pour lui : les ouvrages dont elle était remplie lui semblaient divins. Il s'y lia avec plusieurs jeunes artistes, tels que Ridolfo Ghirlandaja et Aristotile San-Gallo ; il fut surtout accueilli et distingué par Taddeo Taddei, protecteur de tous les hommes de talent, qui lui offrit sa table et sa maison. Raphaël, dont la délicatesse et la noblesse étaient extrêmes, ne voulant pas se laisser vaincre en générosité, fit pour son hôte deux tableaux qui forment une sorte de transition entre l'ancienne manière qu'il devait au Perugino et celle bien supérieure qu'il adopta ensuite. Ces peintures sont encore aujourd'hui chez les héritiers de Taddeo. Il donna aussi à son ami intime Lorenzo Nasi, qui venait de se marier, un tableau où l'on voit la Vierge tenant entre ses jambes l'enfant Jésus, auquel le petit saint Jean offre un oiseau ; tous deux paraissent vifs et joyeux ; leur attitude est pleine d'une grâce enfantine ; à la vérité de la couleur et à la finesse de l'exécution, on croirait, en les regardant, contempler la nature elle-même. La Vierge a une expression suave et divine ; tout enfin, jusqu'au paysage, est de la plus grande beauté. Aussi Lorenzo Nasi conserva-t-il cet ouvrage avec autant de respect que d'admiration pour son auteur. Malheureusement, le 17 novembre 1548, un éboulement du mont San-Giorgio engloutit, avec toutes les magnifiques habitations des héritiers de Marco del Nero, le palais de Lorenzo Nasi et plusieurs bâtiments voisins ; on retrouva cependant parmi les décombres les morceaux du tableau de Raphaël, et Battista, fils

de Lorenzo, les fit rejoindre et rajuster entre eux le mieux qu'il fut possible.

Raphaël fut ensuite forcé de quitter Florence pour se rendre à Urbin, où la mort de son père et de sa mère laissait toutes ses affaires à l'abandon.

Pendant son séjour dans son pays natal, il fit dans sa seconde manière, pour Guidobaldo de Montefeltro, alors capitaine des Florentins, deux Vierges qui ornent aujourd'hui la galerie de l'illustre Guidobaldo, duc d'Urbin (7), et un Christ au Jardin-des-Olives, avec les trois apôtres endormis dans le lointain. Ce petit chef-d'œuvre est d'un fini si exquis, que la miniature ne saurait être plus parfaite. Après avoir long-temps appartenu à Francesco Maria, duc d'Urbin, il fut donné par sa sœur, Madonna Leonora, à don Paolo Giustiniano et à don Pietro Quirini, Vénitiens et ermites Camaldules, qui, en souvenir de la donatrice, le placèrent dans la chambre du supérieur de leur couvent, où on le conserve comme l'un des restes précieux de Raphaël d'Urbin.

Lorsque Raphaël eut arrangé ses affaires, il retourna à Pérouse, où il fut chargé de trois grands ouvrages. Le premier, dans l'église des pères Servites, pour la chapelle des Ansidei, était un tableau représentant la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Nicolas.

Le second fut une peinture à fresque pour la chapelle de la Vierge, à San-Severo, petit monastère de l'ordre des Camaldules. On y voit le Christ dans sa gloire, Dieu le Père environné de ses anges, et six

saints, assis trois de chaque côté, savoir : saint Benoît, saint Romuald, saint Laurent, saint Jérôme, saint Maur et saint Placide. Raphaël écrivit son nom en grandes lettres sur cette fresque, qui fut alors très estimée.

Enfin les religieuses de Sant'-Antonio de Padoue lui commandèrent une Vierge tenant son fils habillé (ce que Raphaël fit pour se conformer au vœu pudique de ces chastes et vénérables filles). D'un côté se trouvent saint Pierre, saint Paul, de l'autre sainte Cécile et sainte Catherine, dont les têtes, d'un caractère plein de douceur et de pureté, et le bel ajustement, furent regardés comme quelque chose d'entièrement nouveau. Au-dessus de ce tableau, un cadre demi-circulaire renfermait la figure du Père éternel, et le gradin du retable de l'autel était orné de trois petits sujets représentant, l'un le Christ priant au Jardin-des-Olives, l'autre un Portement de croix où l'on admire la beauté des mouvements des soldats qui entraînent le Sauveur, et le dernier le Christ mort sur les genoux de sa mère. Ce chef-d'œuvre est vénéré par les religieuses de Sant'-Antonio, et admiré par tous les peintres.

Nous devons remarquer ici que ce fut après avoir vu et étudié les œuvres des plus grands maîtres à Florence, que Raphaël changea et embellit tellement sa manière, que dès lors ses productions semblèrent appartenir à plusieurs artistes habiles, mais dont les uns surpasseraient de beaucoup les autres en talent et en perfection.

Avant son départ de Pérouse, Madonna Atalanta

Baglioni lui demanda un tableau pour sa chapelle de San-Francesco (8). Il promit de la satisfaire à son retour de Florence, où il ne pouvait se dispenser de se rendre. Arrivé dans cette ville, il se livra avec une ardeur incroyable à l'étude de son art, et s'occupa des cartons de la chapelle Baglioni, avec l'intention d'exécuter le tableau aussitôt qu'il en aurait le loisir.

Agnolo Doni, homme parcimonieux, mais qui néanmoins savait ouvrir sa bourse lorsqu'il s'agissait de peinture et de sculpture, pria Raphaël de faire son portrait et celui de sa femme. Notre artiste les acheva pendant son séjour à Florence. On les voit aujourd'hui chez Gio. Battista, dans la belle et commode habitation qu'Agnolo, son père, fit construire à Florence sur le Corso de' Tintori, près de la maison des Alberti.

Il peignit ensuite, pour Domenico Canigiani, la Vierge et l'enfant Jésus, accueillant avec joie le petit saint Jean porté par sainte Élisabeth, qui regarde expressivement saint Joseph. Celui-ci, les deux mains appuyées sur un bâton, semble louer Dieu d'avoir accordé la fécondité à une femme que l'âge devait rendre stérile. L'un et l'autre paraissent étonnés en voyant la sagacité avec laquelle leur fils, dans un âge si tendre, témoigne son respect et sa soumission pour l'enfant-Dieu. Le coloris des chairs est si heureux et si vrai, que l'on croit contempler la nature plutôt qu'un résultat de l'art. Les héritiers de Domenico Canigiani possèdent cette noble peinture et savent l'apprécier autant que le mérite une œuvre de Raphaël d'Urbin.

Ce grand artiste étudia à Florence les anciennes peintures de Masaccio (9). Mais les travaux de Léonard de Vinci et de Michel-Ange l'appelèrent à de nouveaux efforts, et son talent s'en accrut d'une manière extraordinaire. Il se lia bientôt d'une étroite amitié avec Fra Bartolommeo di San-Marco, dont il cherchait à imiter le coloris, tandis qu'en revanche il enseignait les règles de la perspective à ce bon père, qui jusqu'alors avait négligé cette étude (10).

Sur ces entrefaites, Raphaël fut rappelé à Pérouse, où d'abord il acheva à San-Francesco le tableau de Madonna Atalanta Baglioni, dont il avait fait le carton à Florence, comme nous l'avons déjà dit. Cette divine peinture, qui a encore la fraîcheur d'un ouvrage qui vient d'être fini, représente une Déposition du Christ au tombeau. Sans doute Raphaël s'est pénétré de la sainte douleur de cette famille, et de la piété des derniers devoirs rendus à ce fils glorieux. La Vierge est évanouie. Les sentiments de chacun des personnages sont admirablement exprimés ; la douleur de saint Jean remuerait le cœur le plus dur. Ce tableau est une merveille de l'art qui étonne et qui frappe. On ne saurait assez louer l'expression, le caractère et la grâce des figures, la beauté des ajustements, et enfin l'extrême perfection réunie dans toutes les parties de cette composition.

Raphaël retourna ensuite à Florence, où les Dei, citoyens de cette ville, lui commandèrent, pour leur chapelle de l'église de Santo-Spirito, un tableau d'autel qu'il commença et dont il avança beaucoup l'ébauche. Il fit en même temps un autre tableau

que l'on envoya à Sienne; mais, à son départ, il confia à Ridolfo Ghirlandaja le soin de terminer la draperie bleue de la Vierge (11). Bramante d'Urbin, architecte de Jules II, causa ce départ précipité : il écrivit à Raphaël, qui était son compatriote et même son parent, qu'ayant parlé de lui au pape, Sa Sainteté consentait à l'employer à peindre les salles du Vatican.

Raphaël, transporté de joie, abandonna ses travaux de Florence, et laissa inachevé le tableau des Dei, qui fut cependant placé après sa mort, par Messer Baldassare de Pescia, dans la paroisse de sa ville natale.

En arrivant à Rome, notre artiste trouva qu'une grande partie des salles du palais étaient déjà ou peintes ou en train de l'être par plusieurs maîtres renommés. Pietro della Francesca avait achevé un sujet, Luca da Cortona une façade; don Bartolommeo della Gatta, abbé de San-Clemente d'Arezzo, avait commencé quelque chose, et Bramantino de Milan avait peint aussi plusieurs figures dont la plupart étaient des portraits d'après nature que l'on estimait beaucoup.

Raphaël, à son arrivée, fut reçu par le pape Jules II avec toutes sortes de caresses. Il se mit à l'œuvre dans la salle de la Segnatura, où il représenta l'Accord de la Théologie avec la Philosophie et l'Astrologie. Dans cette composition, tous les savants du monde sont réunis et argumentent entre eux. Les uns, placés à l'écart, ont tracé des figures de géomancie et d'astrologie sur des tablettes que des

anges portent aux évangélistes qui les expliquent. Diogène, avec son écuelle posée auprès de lui, est couché sur des degrés; cette figure est remarquable par le désordre heureux de ses vêtements et par son expression pensive et réfléchie. Aristote et Platon, l'un avec le Timée en main, l'autre avec l'Éthique, sont là entourés d'une nombreuse école de philosophes. Des astrologues, des géomètres tracent sur des tables leurs mystérieux symboles. Parmi eux, sous la figure d'un beau jeune homme ouvrant les bras d'admiration, se trouve le portrait de Frédéric II, duc de Mantoue, qui était alors à Rome. On dit que ce personnage, penché vers la terre et tournant un compas sur des tables, représente Bramante, architecte, d'une manière si frappante, qu'on le croirait vivant. Près de Zoroastre portant le globe élémentaire, Raphaël s'est peint lui-même à l'aide d'un miroir. Sa tête, couverte d'une barrette noire, est affable, gracieuse, et ravissante de jeunesse et de modestie. Il serait impossible d'exprimer la beauté mâle et bienveillante que le peintre a su donner aux évangélistes, dont les traits sont en outre empreints de ce caractère grave et recueilli si naturel aux hommes de pensée. Enfin derrière saint Mathieu, occupé à transcrire sur un livre les caractères tracés sur des tablettes soutenues par un ange, un vieillard, ayant un manuscrit sur les genoux, copie tout ce que le saint vient d'écrire; attentif malgré sa position gênante, il semble remuer les lèvres et tourner la tête selon qu'il conduit sa plume. Sans nous arrêter à des détails qui seraient trop nombreux,

nous pouvons dire que Raphaël prouva, par cet essai, qu'il voulait occuper le premier rang parmi ses rivaux (12).

Ce chef-d'œuvre excita tellement l'admiration du pape, qu'il fit détruire les ouvrages exécutés dans ces salles par les autres peintres, afin que Raphaël eût seul la gloire de remplacer tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Le pape avait également ordonné de jeter à terre les peintures de Gio. Antonio Sodoma de Vercelli, placées au-dessus de celles de Raphaël; mais celui-ci s'y opposa et voulut au moins en conserver la distribution et les ornements. Chacune des quatre grandes compositions qui devaient orner cette salle était surmontée d'un cadre circulaire dans lequel Raphaël peignit une figure allégorique qui devenait pour ainsi dire l'argument du sujet placé au-dessous.

La figure qui domine le tableau que nous avons décrit tout-à-l'heure représente la Philosophie. A ses côtés on voit deux petits enfants d'une rare beauté. Chaque montant de son siége est formé par une déesse Cybèle ayant autant de mamelles que les anciens en donnaient à Diane Polymathe. Ses vêtements sont de quatre couleurs, symboles des quatre éléments : de la tête à la ceinture le peintre a figuré la couleur du feu; sous la ceinture celle de l'air; plus bas celle de la terre, et des genoux aux pieds celle de l'eau.

Au-dessus du Parnasse, du côté de la fenêtre qui donne sur le Belvédère, Raphaël a représenté la Poésie couronnée de lauriers, sous la figure de Po-

lymnie. Ses jambes sont négligemment croisées; d'une main elle tient un livre, et de l'autre une lyre antique. Ses yeux levés au ciel lui donnent un caractère de beauté vraiment idéal. Deux enfants pleins de vivacité et de grâce complètent cette ravissante composition.

Au-dessus de la Dispute du Saint-Sacrement, la Théologie, avec deux petits enfants, est entourée de livres et de plusieurs autres attributs.

Le dernier cadre circulaire, placé du côté de la cour, renferme la Justice armée de son glaive et de ses balances. Cette figure, accompagnée comme les autres d'enfants d'une grâce exquise, couronne le sujet de la Jurisprudence.

Dans les angles de la voûte sont quatre compartiments de figures demi-nature, peintes avec le plus grand soin. Dans le premier compartiment, pour répondre à la figure de la Théologie, Raphaël a représenté Adam et Ève. A l'École d'Athènes correspond une figure de l'Astrologie. Marsyas attaché à un arbre, et écorché par l'ordre d'Apollon, remplit le troisième compartiment. Ce sujet est en rapport avec le mont Parnasse. Enfin le Jugement de Salomon est en corrélation avec la peinture de la Jurisprudence. Ces quatre sujets, d'un dessin parfait, d'un coloris ravissant, sont pleins d'effet et de sentiment.

A présent que nous avons terminé la description de la voûte de cette salle, il nous reste à rendre compte des grandes peintures qui sont au bas des ouvrages que nous venons de mentionner. Nous

avons déjà parlé de l'Accord de la Théologie avec l'Astrologie et la Philosophie. Nous passerons au tableau du Parnasse, qui orne la façade qui est du côté du Belvédère. La montagne poétique est entourée d'une sombre forêt de lauriers dont le vert feuillage semble doucement agité par le zéphyr. Un essaim de petits Amours vole dans les airs, cueille des branches de laurier, et en forme des guirlandes qu'il jette çà et là sur le mont sacré.

Cette composition offre tant de belles et nobles images, que l'on ne peut comprendre comment il a été possible à un homme de donner une nouvelle vie à tous ces personnages si habilement groupés par son intelligent caprice. Les uns assis, les autres debout, chantent, écrivent ou discourent entre eux. Et Raphaël a conservé à ces poètes de la Grèce, de Rome et de l'Italie moderne, leurs véritables traits. Il peignit d'après nature ses contemporains, et se servit des médailles et des statues pour ranimer les illustres hommes de l'antiquité. En compagnie des Muses et autour d'Apollon, on voit Ovide, Virgile, Ennius, Tibulle, Catulle, Properce , Homère, la docte Sapho et le divin Dante, le gentil Pétrarque, l'amoureux Boccace, Tibaldeo et une foule d'autres poètes de notre âge. Nous n'avons pas besoin de répéter avec quel charme infini et quelle perfection ce sujet est traité (13).

Sur une autre muraille, Raphaël représenta la Dispute du Saint-Sacrement. Saint Jean-Baptiste, les apôtres, les évangélistes et les martyrs, sur des nuages, sont aux côtés de la Vierge et du Christ.

Dieu le Père envoie l'Esprit-Saint sur une foule de bienheureux qui adoptent le sacrifice de la messe et disputent au sujet de l'eucharistie placée sur l'autel. Parmi ces derniers on remarque saint Dominique, saint François, saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, Scot, Niccolò di Lira, Dante, Fra Girolamo Savonarola et beaucoup d'autres théologiens chrétiens, contemporains de Raphaël, peints d'après nature. Quatre enfants d'une grâce inimitable tiennent ouverts les livres des Évangiles, qu'expliquent, à l'aide des saintes écritures, les quatre docteurs de l'Église, éclairés par l'Esprit-Saint. Les saints, rangés circulairement dans la partie supérieure du tableau, se distinguent par une si belle entente de la couleur, des raccourcis et des ajustements, que l'on croit admirer la nature elle-même. Les têtes ont une expression surhumaine; celle du Christ surtout rayonne de la sérénité et de la clémence d'un Dieu. La Vierge, les mains posées sur son sein, contemple son fils dans l'extase d'un pur et ineffable amour. Raphaël reçut de la nature la faculté de donner à chacune de ses créations une noblesse, une douceur et un charme qui n'appartiennent qu'à lui. Il a su imprimer aux saints patriarches le caractère solennel de l'antiquité, aux apôtres celui de la simplicité, aux martyrs celui de la foi; mais son savoir et son génie brillent encore davantage dans les saints docteurs chrétiens groupés de différentes manières. Ils cherchent la vérité; le doute, l'inquiétude, la curiosité animent leurs gestes, rendent leurs oreilles attentives, et froncent leurs sourcils. On ne pourrait assez

louer la variété et la puissance des sentiments qui font vivre tous ces personnages (14).

Sur le dernier mur, qui fait face à la peinture du Parnasse, également percé par une fenêtre, on voit d'un côté les docteurs recevant la loi des mains de Justinien, de l'autre le pape donnant les Décrétales. La partie supérieure offre les trois figures allégoriques de la Tempérance, de la Force et de la Prudence. Dans ce tableau, Raphaël a peint d'après nature le pape Jules II, ainsi que le cardinal Jean de Médicis, créé pape sous le nom de Léon X, le cardinal Antonio di Monte, et le cardinal Alexandre Farnèse, élevé à la papauté sous le nom de Paul III (15).

Jules II, ravi de ses ouvrages, voulut que les lambris d'appui répondissent à la beauté des peintures. Il fit donc venir de Monte-Oliveto de Chiusuri, Fra Giovanni de Vérone. Cet homme, habile dans l'art de travailler la marqueterie, exécuta les dossiers d'appui du pourtour de cette salle, et des portes et des siéges qu'il orna de sujets en perspective. Le pape lui accorda sa faveur et de riches récompenses. Il est vrai que, dans ce genre, on ne vit jamais meilleur dessinateur ni plus adroit ouvrier que ce Fra Giovanni; comme le prouvent encore, à Vérone sa patrie, la sacristie de Santa-Maria-in-Organo qu'il orna de la même manière, le chœur de Monte-Oliveto de Chiusuri, celui de San-Benedetto de Sienne, la sacristie de Monte-Oliveto de Naples, et le chœur de la chapelle de Paolo de Tolosa.

Aussi Fra Giovanni fut estimé et honoré par son ordre, dans lequel il mourut à l'âge de soixante-

huit ans, l'an 1537. J'ai voulu faire mention de cet artiste vraiment supérieur sans lequel nous serions privés, comme nous le dirons plus tard, de quantité de morceaux précieux créés par les hommes qui lui ont succédé dans le genre dont il fut l'inventeur (16).

Pour en revenir à Raphaël, son mérite s'était tellement manifesté dans ces travaux, que le pape lui ordonna de peindre la seconde salle du Vatican, et lui commanda son portrait. Raphaël le rendit avec tant de vérité, qu'il faisait trembler comme s'il était vivant (17). On le voit aujourd'hui à Santa-Maria-del-Popolo ainsi qu'un tableau de la Nativité, fait à la même époque. La Vierge couvre d'un voile l'enfant Jésus dont la beauté ne peut appartenir qu'au fils de Dieu. La figure de la Vierge n'est pas moins parfaite. Saint Joseph, appuyé sur son bâton, contemple tout pensif le roi et la reine du ciel; on ne montre ces deux peintures que les jours de fêtes solennelles.

La renommée de Raphaël était grande alors; mais, quoique l'on admirât sa manière et qu'il eût vu et étudié sans cesse les antiques de Rome, il n'avait cependant point encore donné à ses figures cette sublimité et cette noblesse qu'il leur imprima depuis. Il arriva dans ce temps que Michel-Ange se trouva forcé de fuir à Florence après la frayeur qu'il causa au pape dans la chapelle, comme nous le raconterons dans l'histoire de sa vie. Alors Bramante, qui avait les clefs de cette chapelle, y introduisit son ami Raphaël, afin qu'il pût saisir la manière de Michel-Ange. Il s'ensuivit que Raphaël recommença

aussitôt le prophète Isaïe, qu'il avait déjà terminé dans l'église de Sant'-Agostino au-dessus de la sainte Anne d'Andrea Sansovino. Il prouva dans cette peinture combien la vue de l'œuvre de Michel-Ange avait agrandi et amélioré son style. Michel-Ange à son retour pensa, en voyant l'ouvrage de son rival, que Bramante avait agi ainsi pour le plus grand profit et la plus grande célébrité de Raphaël, et cela était vrai (18).

Peu de temps après, Agostino Ghigi, riche marchand de Sienne, ami de tous les hommes de mérite, confia la décoration d'une chapelle à Raphaël qui lui avait déjà orné une galerie de son palais connu aujourd'hui sous le nom de Ghigi-in-Trastevere, en y figurant Galathée sur un char tiré par deux dauphins, et entouré de tritons et d'une foule de dieux marins. Cette chapelle se trouve à l'entrée de l'église de Santa-Maria-della-Pace, à main droite en entrant par la porte principale. Raphaël la peignit à fresque d'après ses cartons, dans une nouvelle manière, plus large et plus élevée que sa première. Il fit entrer dans cette composition, avant que la chapelle de Michel-Ange, qu'il avait cependant vue, ne fût livrée au public, des prophètes et des sibylles; figures les plus belles qu'il ait jamais créées. On remarque, surtout dans les femmes et les enfants, un naturel parfait, joint à une couleur admirable. Il fit ensuite, à la prière d'un camérier du pape Jules II, le tableau du maître-autel d'Aracelli. On voit la Vierge portée sur des nuages, saint Jean, saint François, et saint Jérôme qu'il a peint sous la figure d'un car-

dinal. La Vierge a ce caractère plein d'humilité et de modestie qui convient à la mère du Christ. L'enfant-Dieu joue avec le manteau de sa mère. On remarque dans le saint Jean les traces de la pénitence et du jeûne; on lit sur ses traits cette franchise et cette brusquerie familière à ceux qui fuient et méprisent le monde, et qui n'y paraissent que pour combattre le mensonge et proclamer la vérité. Les regards du saint Jérôme annoncent sa vaste intelligence et sa sagesse profonde; les yeux fixés sur la Vierge, il lui présente le camérier qui semble respirer. A genoux et les bras étendus, saint François consumé d'amour se sent ranimé et consolé par les doux regards et la beauté de la reine du ciel et de son fils.

Au milieu du tableau, un enfant debout, aux formes les plus gracieuses, tient un cartel dans ses mains, et lève la tête vers la Vierge. Enfin le paysage réunit tous les genres de perfection (19).

Raphaël, continuant ensuite les salles du Vatican, représenta l'image du miracle du corporal d'Orvieto ou de Bolsena. On reconnaît sur le visage enflammé du prêtre qui dit la messe la honte qu'il ressent de son incrédulité en voyant l'hostie ensanglanter le corporal. Hors de lui-même, les yeux hagards, il paraît rempli de confusion : le mouvement de ses mains rend admirablement le tremblement et l'effroi si naturels en pareille occasion. A l'entour se tiennent divers personnages : les uns servent la messe; d'autres, à genoux sur des degrés, troublés par cet événement, expriment par leurs gestes et leurs attitudes le désir de s'avouer coupables. Dans le bas du

tableau, une femme assise à terre tient un enfant à son cou et se détourne avec une grâce et une vivacité merveilleuses pour écouter ce que lui dit une de ses compagnes. De l'autre côté du tableau, se trouve le pape Jules qui assiste à la messe avec le cardinal de San-Giorgio et beaucoup d'autres personnes. Dans la partie interrompue par la fenêtre, Raphaël a placé une montée à deux rampes que le sujet laisse apercevoir en entier, et il paraît même que si le vide de cette fenêtre n'existait pas, il s'ensuivrait un mauvais effet. On peut donc bien dire avec raison que, dans telles compositions que ce soit, jamais personne ne s'est montré plus savant et plus intelligent que lui(20). Vis-à-vis ce sujet, il peignit saint Pierre gardé par des soldats dans sa prison, par l'ordre d'Hérode. L'architecture du cachot a tant de grandeur et de simplicité en même temps, qu'en vérité les autres artistes ne mettent que de la confusion dans leurs ouvrages auprès de Raphaël qui a toujours cherché à réunir la grâce à la perfection et à représenter les sujets tels que l'histoire nous les décrit. On voit le saint vieillard chargé de chaînes, et les gardes plongés dans le plus profond sommeil, tandis que s'avance l'ange libérateur dont la splendeur illumine tous les plus petits détails, et fait briller si vivement les armes des soldats, qu'on les croirait plutôt polies que peintes. Il n'y a pas moins d'art et de génie dans l'attitude de l'apôtre, lorsque, délivré de ses chaînes, et précédé par l'ange hors de la prison, il annonce dans ses traits croire à un songe plutôt qu'à une réalité. On remarque encore la terreur et l'épouvante

des gardiens qui entendent le bruit de la porte de fer; l'un d'eux, à la lueur d'une torche, éveille ses compagnons. Les rayons de cette torche se reflétent sur toutes les armes, et dans les endroits où ils ne frappent pas, ils sont remplacés par la lumière de la lune. Cet ouvrage, se trouvant placé au-dessus de la fenêtre, paraît d'autant plus sombre que le jour donne dans le visage du spectateur et lutte si bien avec les autres effets de lumière du tableau, que la fumée de la torche, la lueur éclatante de l'ange, et les ténèbres de la nuit semblent dues à la nature et non au pinceau qui a su vaincre toutes les difficultés dont cette composition est hérissée. Les vapeurs que produit la chaleur des flambeaux, les ombres et les reflets sont répétés par toutes les armes. Raphaël se montre encore ici le maître des autres peintres, car pour ce qui concerne l'imitation de la nuit, aucun ne produisit jamais une peinture plus vraie et plus précieuse que celle-ci (21).

Dans la même salle, il représenta le pape Jules II chassant l'Avarice du temple. Ce tableau ne le cède en rien à l'effet de nuit dont nous venons de parler. Quelques estaffiers, peints d'après nature, portent sur un siége le pape Jules, dont l'image est vivante. Tandis que des gens du peuple et des femmes ouvrent leurs rangs pour livrer passage au souverain pontife, un cavalier et deux jeunes hommes s'élancent et terrassent l'orgueilleux Héliodore qui, envoyé par Antiochus, veut enlever du temple les dépôts appartenant aux veuves et aux orphelins. Déjà ses satellites emportent des coffres et des trésors; mais

le châtiment miraculeux de leur chef, dont la cause leur est inconnue, car Héliodore peut seul voir les trois ministres de la vengeance céleste, les frappe d'épouvante et de terreur. Ils veulent fuir, mais ils trébuchent et tombent avec leurs charges. Dans le fond on aperçoit le grand-prêtre Onias, revêtu de ses habits pontificaux. Les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel, ce saint homme implore la vengeance divine en faveur des infortunés que l'on dépouille. En voyant ses prières exaucées, il sent renaître sa joie. Raphaël, par un caprice heureux, a placé sur les soubassements plusieurs figures qui se tiennent aux colonnes pour contempler cette scène. La foule, avec une curiosité mêlée d'étonnement et de crainte, attend le résultat de l'événement. Cet ouvrage et les cartons dont se servit Raphaël sont particulièrement beaux, et inspirent une admiration méritée (22). Messer Francesco Massini, gentilhomme de Césène, qui, après avoir appris la peinture sans le secours d'aucun maître, fit des tableaux très estimés des connaisseurs, possède plusieurs fragments de ces cartons, et y attache avec raison le plus grand prix. J'ajouterai que Messer Niccolò Massini, qui m'a donné ces renseignements, est un homme de mérite et un véritable amateur de notre art.

Mais retournons à Raphaël. Il orna la voûte de cette salle de quatre sujets dont chacun couronne une des trois grandes peintures que nous venons de décrire, et le tableau d'Attila dont nous parlerons tout à l'heure.

Ces sujets, qui représentent Dieu apparaissant à Abraham et lui promettant la multiplication de sa race, le Sacrifice d'Isaac, l'Échelle de Jacob, et le Buisson ardent de Moïse, se distinguent par la science, l'invention, le dessin et la grâce, au même degré que les autres ouvrages de ce grand artiste.

Pendant qu'il créait avec bonheur tant de merveilles, le sort jaloux trancha les jours de Jules II, qui avait si libéralement encouragé son génie. Mais son successeur Léon X, chez qui l'amour des beaux arts était héréditaire, voulut que l'on continuât les travaux commencés par son prédécesseur, et accorda toute sa faveur à Raphaël. Le peintre d'Urbin représenta alors dans la même salle la Marche d'Attila sur Rome, et sa rencontre au pied du mont Mario avec le pape saint Léon, qui, par ses seules exhortations, force son redoutable ennemi à rebrousser chemin. Saint Pierre et saint Paul, l'épée à la main, planent dans l'air, et accourent à la défense de l'Église. L'histoire de Léon III ne rapporte pas ce fait, que cependant Raphaël introduisit dans sa composition comme une fiction permise aux poètes et aux peintres. Les apôtres brillent de cette fierté céleste que Dieu imprime à la face des défenseurs de sa sainte religion. Attila en ressent l'effet miraculeux : il lève la tête avec un mouvement de terreur indicible, et se retourne pour prendre la fuite. Le chef barbare est monté sur un magnifique cheval noir balzan, marqué d'une étoile au front. A côté l'on voit d'autres très beaux chevaux ; on admire surtout un genet tacheté conduit par un guerrier tout cou-

vert d'écailles comme un poisson. Cette figure est tirée de la colonne Trajane, où se trouvent des soldats revêtus de semblables armures que l'on suppose faites de peaux de crocodile. Dans le fond du tableau, le mont Mario est en feu et rappelle l'habitude qu'ont les armées de livrer leurs cantonnements aux flammes lorsqu'elles les abandonnent. Raphaël peignit d'après nature les massiers à cheval qui accompagnent le pape, les cardinaux, les courtisans et les estaffiers qui tiennent la haquenée de Léon. Tous ces portraits sont vivants (23).

A cette époque, il fit pour Naples un tableau placé à San-Domenico, dans la chapelle qui renferme le crucifix qui parla à saint Thomas d'Aquin; il y représenta la Vierge, saint Jérôme en habit de cardinal, et l'Ange Raphaël qui accompagne Tobie. Pour Leonello da Carpi, seigneur de Meldola, maintenant âgé de plus de quatre-vingt-dix ans, il en peignit un autre si remarquable par le coloris, la grâce, la beauté et la vigueur, que je crois impossible de mieux faire : rien n'est plus parfait que le visage divin et l'attitude modeste de la Vierge. Sur ses genoux est assis son fils, qui caresse un petit saint Jean en adoration devant lui avec sainte Élisabeth et saint Joseph. Ce tableau était autrefois chez le cardinal di Carpi, fils du seigneur Leonello, et doit appartenir aujourd'hui à ses héritiers (24). Ensuite Lorenzo Pucci, cardinal de Santi-Quattro, ayant été créé grand-pénitencier, commanda à Raphaël un tableau pour la chapelle de San-Giovanni-in-Monte, dans laquelle est déposé le corps de la bienheureuse

Elena dall' Olio. Raphaël déploya tout son art dans cet ouvrage. Sainte Cécile écoute, dans un ravissement profond, l'harmonie céleste d'un chœur d'anges. Ses traits ont un caractère indéfinissable. Les instruments de musique épars çà et là, et tous les vêtements de la sainte, sont traités avec une vérité inouïe. Saint Paul, grave et méditatif, a le bras droit posé sur son épée, et la tête soutenue par sa main. Il a les pieds nus, et est vêtu d'un manteau rouge sous lequel on aperçoit une tunique verte. On ne saurait trouver une pose et une expression plus vraies que celles de sainte Marie-Madeleine, qui tient à la main un vase de pierre fine ; elle tourne la tête, et semble toute joyeuse de sa conversion. Les têtes de saint Augustin et de saint Jean l'évangéliste sont aussi fort belles. Si le nom de peinture s'applique aux ouvrages des autres artistes, ce nom ne convient plus aux productions de Raphaël; il faut en trouver un autre pour ces figures douées de vie où l'on voit frémir les chairs, battre les poitrines, vibrer les artères comme dans la nature même. Ce tableau de la sainte Cécile accrut encore la réputation de son auteur, qui était déjà immense (25). On composa en son honneur une foule de vers en latin et en langue vulgaire; mais, pour ne pas m'écarter du cadre que je me suis tracé, je ne citerai que ceux-ci :

Pingant sola alii referantque coloribus ora ;
Cœciliæ os Raphaël atque animum explicuit.

Raphaël fit ensuite un petit tableau qui est maintenant chez le comte Vincenzio Ercolani, à Bologne,

et qui représente un Christ en manière de Jupiter, dans le ciel, environné des quatre évangélistes sous la forme d'un homme, d'un lion, d'un aigle et d'un taureau, tels que les décrit Ezéchiel; le paysage est d'une beauté rare (26). Il envoya à Vérone, aux comtes de Canossa, un grand tableau qui ne le cédait en rien à celui-ci; c'est une Nativité du Christ dont on peut faire l'éloge complet, en disant qu'elle est sortie de la main de Raphaël. On admire beaucoup la figure de sainte Anne, et un effet de l'aurore merveilleusement rendu (27). Les comtes de Canossa attachent le plus grand prix à cette peinture qu'ils ont refusée à plusieurs princes qui leur en offraient des sommes énormes. Il fit à Bindo Altoviti, lorsqu'il était jeune, son portrait qui passe pour un chef-d'œuvre (28), et un tableau que l'on voit aujourd'hui, dans le palais du duc Cosme, sur l'autel de la chapelle des salles neuves que j'ai construites et peintes moi-même. Sainte Anne, assise, présente à Marie l'enfant Jésus, dont les traits pleins de charmes font naître la joie dans l'âme du spectateur; la mère de Dieu brille de toute la beauté que l'on peut imprimer à la physionomie d'une vierge: ses yeux expriment la modestie, son front la pureté de l'âme, sa bouche la grâce et la candeur, ses vêtements sont simples et pudiques; enfin, je crois qu'il serait impossible de faire mieux. Une sainte, et un saint Jean nu et assis, ne sont pas moins remarquables; dans le fond, une fenêtre avec un rideau éclaire la chambre où se passe la scène (29).

A Rome, Raphaël renferma dans le même cadre

les portraits du pape Léon X, du cardinal Jules de Médicis et du cardinal de Rossi; ces trois figures semblent vivantes; on croit entendre le froissement du damas dont le pape est revêtu, les fourrures sont d'une souplesse parfaite; l'or, la soie et le lustre des étoffes sont rendus avec une vérité incroyable; il y a encore un livre relié en vélin et orné de miniatures, et une sonnette d'argent, au-dessus de tout éloge; nous n'oublierons pas la boule d'or du fauteuil où siége le pape; les épaules de Sa Sainteté, les fenêtres et les murailles de la salle s'y reflétent comme dans un miroir. On peut dire avec assurance qu'aucun maître ne pourra jamais atteindre à cette perfection (30). Ce tableau, qui est encore à Florence dans la galerie du duc, valut une riche récompense à Raphaël. Il déploya le même art dans les portraits des ducs Laurent et Julien; on les voit aujourd'hui, à Florence, chez les héritiers d'Octavien de Médicis (31). La gloire et la fortune de Raphaël s'accroissaient chaque jour; aussi, pour laisser de lui un monument, il éleva un palais dans Borgo-Nuovo; Bramante en dirigea la construction, et fit usage d'un procédé nouveau qui consistait à couler, en quelque sorte, dans des moules les parties saillantes du revêtement de l'édifice (32). La réputation que tant de beaux ouvrages avaient acquise à Raphaël passa en France et en Flandre. Albert Durer, peintre allemand, d'un haut mérite, et très habile graveur sur cuivre, lui paya son tribut d'hommages, et lui envoya son portrait peint à la gouache par lui-même sur une toile extrêmement fine. Sans avoir employé

de blanc, il avait obtenu ses lumières au moyen de la transparence de la toile, et avait exécuté ses parties ombrées avec des couleurs à l'aquarelle. Raphaël, émerveillé de cette peinture, lui envoya en retour plusieurs dessins de sa propre main. Le portrait d'Albert Durer échut plus tard en partage à Jules Romain, héritier de Raphaël (33).

Lorsque Raphaël connut les gravures d'Albert Durer, il encouragea dans la pratique de cet art Marc-Antoine de Bologne, dont les progrès furent si rapides, que bientôt il lui confia le soin de reproduire ses compositions, telles que celles du Massacre des Innocents, de la Cène, du Neptune et de la sainte Cécile. Marc-Antoine grava beaucoup d'autres planches pour Raphaël, qui les donna à Baviera, son domestique, qu'il avait placé auprès de sa maîtresse chérie. Il fit de cette femme un portrait vivant que conserve précieusement, à Florence, Matteo Botti, négociant, et ami de tous les hommes de mérite, et surtout des peintres. Son père, Simone Botti, n'a pas moins de bienveillance pour les artistes : aussi le regardons-nous tous comme un des amateurs les plus utiles à notre art ; et moi, sans parler de son goût éclairé, je le proclame le meilleur et le plus dévoué des amis. Mais revenons aux gravures : la générosité de Raphaël envers Baviera créa bientôt des imitateurs de Marc-Antoine. Marc de Ravenne et beaucoup d'autres encore se piquèrent d'émulation, si bien que les gravures, si rares jusqu'alors, devinrent aussi nombreuses que nous les voyons à présent. Ugo de Carpi, dont l'ima-

gination était merveilleuse, découvrit la manière de graver sur bois, et d'obtenir au moyen de trois planches les demi-teintes, les lumières et les ombres des dessins en clair-obscur; invention aussi belle que précieuse. Nous avons vu depuis un grand nombre de gravures exécutées de cette manière, comme nous le dirons plus en détail, lorsque nous arriverons à la vie de Marc-Antoine de Bologne.

Raphaël fit ensuite pour le monastère des frères du Monte-Oliveto, à Palerme, appelé Santa-Maria-dello-Spasimo, un Portement de croix que l'on regarde comme un chef-d'œuvre. L'impiété et la rage des bourreaux qui conduisent le Christ au Calvaire sont énergiquement exprimées; le Sauveur du monde succombe sous le poids de la croix, et se retourne baigné de sueur et de sang vers les deux Maries qui pleurent amèrement; Véronique, poussée par un sentiment de vive compassion, court, les bras ouverts, présenter un linge au Christ, escorté par une foule de soldats à pied et à cheval, qui débouchent de la porte de Jérusalem. Ce tableau, lorsqu'il fut achevé, courut les plus grands risques avant d'être rendu à sa destination. Le vaisseau qui devait le conduire à Palerme fut battu d'une violente tempête, et s'ouvrit en donnant contre un écueil; tout périt, hommes et marchandises, le tableau seul échappa au danger; la caisse qui le renfermait, portée par les flots sur la côte de Gênes, y fut repêchée et tirée à terre; on trouva la peinture intacte: les vents et la mer semblèrent avoir voulu respecter sa divine beauté. Le bruit de cet événement arriva à

Palerme, et les moines s'empressèrent de réclamer leur tableau; mais il fallut l'intervention du pape pour le faire rendre au couvent, qui récompensa largement ceux qui l'avaient sauvé. Rembarqué de nouveau et conduit en Sicile, il fut placé à Palerme, où il est plus renommé que le mont de Vulcain (34)[1].

Tout en s'occupant de ces ouvrages qu'il ne pouvait refuser sans compromettre ses intérêts, parce qu'ils lui étaient commandés par de puissants personnages, Raphaël ne laissa pas cependant de poursuivre ses travaux dans les salles du Vatican; mais il employait des auxiliaires qui peignaient d'après ses dessins, et il retouchait ensuite ce qu'ils avaient fait : avec ces aides, il s'efforçait d'arriver à l'achèvement de son énorme tâche. Il ne tarda pas à livrer au public la troisième salle qu'on appelle *de Torre Borgia,* qu'il avait également ornée de quatre grandes peintures: l'une représente l'incendie de Borgo-Vecchio, arrêté par les bénédictions du pape saint Léon IV, qui paraît à la loge pontificale du Vatican. Ce tableau retrace diverses scènes de terreur et de désolation; d'un côté, des femmes apportent de l'eau dans des vases qu'elles tiennent dans leurs mains ou sur leurs têtes, un vent furieux souffle dans leurs vêtements et leurs chevelures en désordre; d'autres personnages, qui cherchent à jeter de l'eau sur les flammes, sont aveuglés par la fumée qui les environne et les empêche de se reconnaître eux-mêmes; de l'autre côté, tel que Virgile décrit

1 *Monte di Vulcano*, c'est-à-dire le mont Etna.

Énée portant Anchise, un jeune homme plein de courage enlève sur ses épaules un vieillard infirme : il est prêt à succomber sous le poids de ce corps privé de force, et semble tenter un dernier effort ; une vieille femme pieds nus et à moitié vêtue le suit, et prend la fuite avec un jeune enfant entièrement nu ; du haut d'un mur, une mère va jeter son enfant emmailloté dans les bras du père qui se hausse sur la pointe des pieds pour le recevoir ; le désir de sauver son fils, et la souffrance causée par la chaleur que produisent les flammes, se peignent énergiquement dans les traits de cette femme ; sur le visage du père, on voit la lutte du dévouement pour l'enfant avec la crainte de la mort. On ne saurait assez louer l'idée ingénieuse qu'a eue Raphaël de représenter une femme, qui, les pieds nus, à peine vêtue, sans ceinture, les cheveux flottants, et tenant une partie de ses habillements à la main, fait marcher ses fils devant elle en les frappant, pour les forcer à courir loin des flammes et des ruines croulantes ; enfin, quelques femmes agenouillées se tournent vers le saint pontife, et le supplient de mettre fin au fléau (35).

La victoire navale remportée dans le port d'Ostie par les Chrétiens sur les Sarrasins, sous le pontificat de saint Léon, forme le sujet de la seconde peinture de la même salle *de Torre Borgia*. Des soldats, à l'air martial, font sortir d'une barque des prisonniers vêtus en galériens, et les conduisent par la barbe devant saint Léon, peint sous les traits de Léon X ; d'autres groupes d'infidèles, expriment par

leurs gestes la douleur et la crainte de la mort. Sa Sainteté, couverte de ses habits pontificaux, est placée entre le cardinal Bibiena et le cardinal Jules de Médicis, qui fut depuis Clément VII (36). Le troisième sujet représente le sacre de François Ier par Léon X; le pape officie pontificalement, et bénit les huiles et la couronne royale; parmi les cardinaux et les évêques se trouvent des ambassadeurs et d'autres personnages peints d'après nature (37).

Enfin, pour son dernier sujet, Raphaël prit le couronnement de François Ier. Ce roi et le saint pontife, l'un couvert de ses armes et l'autre de ses habits pontificaux, ont été peints d'après nature, ainsi que les cardinaux, les évêques, les camériers, les écuyers et les gentilshommes de la chambre; entre tous ces personnages, on distingue Giannozzo Pandolfini, évêque de Troja et intime ami de Raphaël; près du roi est un enfant agenouillé qui tient la couronne royale; c'est le portrait d'Hippolyte de Médicis, qui fut plus tard cardinal et vice-chancelier, homme du plus grand mérite, qui sut apprécier non seulement le talent de Raphaël, mais encore celui de tous les autres artistes (38). Pour ma part, je conserve une éternelle reconnaissance à la mémoire de ce seigneur, qui encouragea mes premiers essais. Il serait impossible de décrire tous les détails des œuvres de Raphaël; car il semble avoir donné la vie à chaque chose. Mais nous ne devons pas oublier les ornements des soubassements continus qu'on voit au pourtour de cette salle. Raphaël y plaça entre des termes les images des défenseurs et des bienfaiteurs

de l'Église. On ne saurait rien imaginer de plus parfait (39). La voûte de cette salle ayant été peinte par le Perugino, Raphaël conserva par reconnaissance l'ouvrage de son maître. Raphaël entretenait alors des dessinateurs dans toute l'Italie, à Pozzuolo et jusqu'en Grèce, afin de se procurer tout ce qui pouvait être utile à son art. Il décora encore une salle du Vatican avec des figures peintes en grisaille, et en manière de statues, représentant des apôtres et d'autres saints (40); il se servit de Jean d'Udine, son élève, qui excellait à peindre les animaux, pour représenter ceux qui se trouvaient dans la ménagerie du pape Léon, tels que le caméléon, les civettes, les singes, les perroquets, les lions, les éléphants et autres animaux rares. Raphaël ne se borna pas à embellir le palais pontifical de grotesques; il donna aussi le dessin des escaliers et de la nouvelle *loge* commencée par Bramante, que la mort de cet artiste avait laissée inachevée; Raphaël exécuta un modèle en bois, où il améliora beaucoup le premier plan; puis, le pape voulant déployer sa grandeur et sa magnificence, Raphaël fit les dessins des stucs, des sujets qui y furent peints et des distributions; quant aux stucs et aux grotesques, il en chargea Jean d'Udine, et confia les figures à Jules Romain, quoique ce dernier s'en occupât peu. Ainsi, Gio-Francesco, le Bologna, Pierino del Vaga, Pellegrino, Vincenzio da San-Gimignano, Polidoro da Caravaggio, et beaucoup d'autres artistes travaillèrent aux figures, aux sujets historiques, et à tous les détails enfin de cette immense entreprise que Raphaël

voulut mener à fin avec une telle perfection, qu'il appela Luca della Robbia de Florence pour exécuter les pavés (41). Pour les portes et les soffites des mêmes salles, il se servit de Gian Barile, habile sculpteur en bois. Le merveilleux spectacle offert par tous ces ornements, ces stucs, ces peintures, est tel, que nous osons dire que l'on ne pourrait ni faire ni imaginer rien de plus beau. Aussi Raphaël fut-il chargé de la direction de tous les travaux de peinture et d'architecture du palais. On raconte qu'il poussait la bonté envers ses amis jusqu'à la faiblesse, il souffrit que ceux qui construisirent les murailles laissassent, au-dessus des anciennes chambres d'en bas, des vides et des ouvertures pour pouvoir y placer des tonnes, des conduits et des bois, et on se trouva forcé de remplir plus tard ces vides qui affaiblissaient tellement le bas de l'édifice, qu'il commençait à se crevasser de toutes parts. Vers ce temps, Raphaël donna des dessins d'architecture pour la Vigne du pape et pour plusieurs habitations du Borgo; nous citerons entre autres le beau palais de Messer Gio. Battista dall' Aquila. De lui est aussi le dessin du palais que l'évêque de Troja fit construire à Florence dans la rue San-Gallo. Puis il peignit pour les moines noirs de San-Sisto, à Plaisance, un magnifique tableau de maître-autel où figurent la Vierge, saint Sixte et sainte Barbe (42). Pour la France, il fit plusieurs tableaux, et particulièrement pour le roi un saint Michel combattant avec le démon, que l'on regarde comme une chose merveilleuse. Il y a représenté une roche brûlée jusque dans les entrailles de la terre, dont les

crevasses laissent échapper des flammes sulfureuses qui jettent sur les membres de Lucifer les teintes les plus variées. L'ange déchu manifeste toute la rage et la fureur de son orgueil envenimé contre celui qui le précipite dans un abîme de peines éternelles. Saint Michel, au contraire, revêtu d'une armure d'or et de fer, joint à son air céleste un caractère de force et de courage qui imprime la terreur. Déjà il a jeté son ennemi à la renverse à l'aide de son javelot. Ce chef-d'œuvre mérita à Raphaël, de la part du roi, une très honorable récompense (43).

Il fit ensuite plusieurs portraits de femmes : nous citerons entre autres ceux de sa maîtresse et de Béatrice de Ferrare (44).

Raphaël aima passionnément les femmes et ne sut jamais modérer ce penchant. Ses amis lui montrèrent peut-être à cet égard une condescendance et une complaisance funestes. Il avait à peine commencé à peindre la loge du palais d'Agostino Ghigi, son intime ami, que déjà les charmes d'une maîtresse lui faisaient négliger ses travaux. Agostino, désespéré de ces retards, employa les prières et les exhortations et se servit de tous les expédients en son pouvoir, pour déterminer cette femme à demeurer avec Raphaël, dans le lieu même où il travaillait. Grâce à cet arrangement, l'ouvrage parvint à sa fin. Raphaël en fit tous les cartons et exécuta lui-même plusieurs figures à fresque. Il représenta sur le plafond le Conseil des dieux: l'on voit dans cette composition qu'il s'est habilement inspiré de l'antique. Il peignit aussi les Noces de Psyché. Jupiter est servi par

des dieux d'un ordre inférieur et les Grâces répandent des fleurs sur la table. Les pendentifs qui forment entre les cintres des fonds triangulaires renferment plusieurs sujets poétiques, entre autres Mercure traversant les airs, Jupiter embrassant Ganimède, Vénus sur son char, Psyché transportée dans l'Olympe par Mercure et les Grâces. Dans les lunettes des arcs distribués tout autour du portique, on voit des Cupidons ailés portant en trophée les armes ou les attributs des dieux : la foudre de Jupiter, le casque, l'épée et le bouclier de Mars, les marteaux de Vulcain, la massue et la peau de lion d'Hercule, le caducée de Mercure, la flûte de Pan, les instruments d'agriculture de Vertumne. Ces enfants sont accompagnés d'animaux dont le caractère est en rapport avec les attributs qu'ils portent; peinture et poésie vraiment admirables. Jean d'Udine décora les arêtes des pendentifs par des festons, assemblages de fleurs, de fruits et de plantes de tout genre (45). Raphaël donna encore les dessins des écuries des Ghigi et d'une chapelle qui appartenait à Agostino, dans l'église de Santa-Maria-del-Popolo (46). Il orna cette chapelle de peintures et ordonna que l'on y élevât un magnifique tombeau pour lequel il fit exécuter par Lorenzetto, sculpteur florentin, deux figures qui sont encore dans sa maison au Macello de' Corbi, à Rome. Mais la mort de Raphaël et celle d'Agostino, qui arriva ensuite, furent cause que cet ouvrage échut à Sébastien, de Venise.

Raphaël, alors parvenu à l'apogée de son talent, commença, par l'ordre de Léon X, la grande salle

du Vatican où se trouvent les victoires de Constantin(47). Puis, Sa Sainteté désirant avoir de très riches tapisseries tissues d'or et de soie, Raphaël en dessina et coloria lui-même tous les cartons. On les envoya en Flandre, et les tapisseries furent transportées à Rome aussitôt leur achèvement. Rien n'est plus merveilleux, et l'on conçoit avec peine comment il a été possible d'arriver à rendre, avec de simples fils, tous les détails des cheveux et de la barbe, et toute la souplesse des chairs, et ces eaux, ces bâtiments, ces animaux que l'œil prend pour l'ouvrage d'un habile pinceau; ce travail enfin semble l'effet d'un art surnaturel plutôt que de l'industrie humaine. Les tapisseries coûtèrent soixante-dix mille écus. On les conserve encore dans la chapelle du pape(48).

Raphaël peignit sur toile un saint Jean pour le cardinal Colonna. Ce seigneur aimait beaucoup ce tableau; mais il le donna à son médecin, Messer Jacopo da Carpi, qui venait de le guérir d'une grave maladie. Ce saint Jean est maintenant à Florence, chez Messer Francesco Benintendi (49).

Raphaël fit ensuite, pour le cardinal Jules de Médicis, vice-chancelier, la Transfiguration du Christ. Il poussa à la dernière perfection ce tableau, auquel il travaillait sans relâche, et qui devait être envoyé en France. On aperçoit le Christ transfiguré sur le mont Thabor; les onze apôtres attendent son retour au pied de la montagne. On leur amène un jeune possédé, afin que le Christ le délivre lorsqu'il sera descendu. Agité par des convulsions violentes, l'enfant se jette en arrière en poussant des cris et en

roulant des yeux hagards ; ses muscles contractés, ses veines tendues, son souffle précipité, sa pâleur, tout en lui annonce la présence de l'esprit malin. Un vieillard soutient cet infortuné dans ses bras. Ses sourcils relevés, son front plissé, indiquent chez lui une lutte terrible entre la résolution et la frayeur, et en même temps la vue des apôtres semble lui inspirer de la confiance et une nouvelle vigueur. Une femme, la principale figure de ce tableau, à genoux devant les disciples, se tourne vers eux les bras étendus, et appelle leur attention sur le misérable état du possédé. Les apôtres, les uns debout, les autres assis ou agenouillés, témoignent la plus vive compassion. Il y a dans cette peinture des figures si belles et des têtes d'un style et d'un caractère si neuf et si varié, qu'elle a été regardée avec raison par tous les artistes comme l'ouvrage le plus admirable qu'ait produit le pinceau de Raphaël. Que celui qui veut se représenter le Sauveur resplendissant de l'éclat de sa divinité aille le contempler dans ce chef-d'œuvre. Le Christ, planant au-dessus de la montagne, est enveloppé d'une vapeur lumineuse qui rejaillit sur Moïse et Élie. Pierre, Jacques et Jean sont prosternés; l'un se jette la face contre terre, un autre porte sa main devant ses yeux, comme pour se garantir de l'éclat que répand la splendeur de leur maître qui, vêtu d'une robe plus blanche que la neige, les bras ouverts et la tête élevée, semble manifester l'essence et la divinité des trois personnes. Raphaël rassembla dans la tête du Christ tout ce que son art pouvait enfanter de plus

beau et de plus majestueux. Ce fut la dernière et la plus sublime de ses créations (50). Bientôt après, la mort vint le frapper.

Après avoir décrit les œuvres de ce grand homme, il nous semble convenable, avant de raconter les autres particularités de sa vie et de sa mort, de dire, dans l'intérêt des artistes, quelques mots sur les différentes manières qu'il adopta successivement.

Élève du Perugino, il dut se conformer d'abord, dans ses premiers essais, au style de ce maître, qu'il améliora considérablement, soit dans le dessin, soit dans la couleur ou l'invention. C'était un progrès; cependant plus tard il reconnut qu'il se trouvait encore loin du vrai. Aussi, frappé d'étonnement à la vue des peintures de Léonard de Vinci, dont toutes les figures sont si pleines de grâce et de mouvement, il se mit à l'étudier, de préférence à tous ceux dont il connaissait déjà les ouvrages. Peu à peu, et à grand'peine, il abandonna la manière du Perugino en imitant autant que possible celle du Vinci; mais, malgré ses efforts et son application, il ne put jamais surpasser Léonard dans quelques difficultés. Si, comme on le pense généralement, Raphaël l'emporte en moelleux et en une certaine facilité naturelle, néanmoins est-il vrai qu'il ne lui fut point supérieur dans l'art de l'invention et de l'expression, où peu d'artistes se sont élevés à la hauteur du Vinci. Mais Raphaël est celui de tous qui s'en est le plus rapproché, particulièrement par la grâce du coloris. La manière que Raphaël devait à la direction que le Perugino lui avait imprimée, dans sa jeunesse, fut

long-temps un obstacle à ses progrès, d'autant plus qu'il l'avait saisie avec facilité, car elle était maigre, sèche, et pauvre de dessin. Aussi ne fut-ce qu'à l'aide d'un travail opiniâtre qu'il parvint à comprendre la beauté des nus et à vaincre les difficultés des raccourcis en étudiant les cartons dessinés par Michel-Ange pour la salle du conseil, à Florence (51). Tout autre qui eût manqué de courage, croyant avoir jusqu'alors perdu son temps, n'aurait jamais tenté ce que fit Raphaël. Il secoua le joug incommode de la manière du Perugino pour se former à celle de Michel-Ange hérissée de milles difficultés. De maître qu'il était, il devint élève, se livra à des études incroyables pour acquérir en peu de mois ce qui ne s'obtient qu'au bout de plusieurs années après un travail dont la jeunesse seule est capable, par sa plus grande facilité à apprendre chaque chose. En effet, celui qui de bonne heure ne se nourrit pas de bons principes, et ne s'instruit pas dans la manière qu'il veut suivre, et qui à l'aide de l'expérience ne surmonte pas peu à peu les difficultés de l'art en cherchant à en comprendre toutes les parties et à les mettre en pratique, celui-là, dis-je, ne s'élèvera jamais à la perfection, ou, s'il y arrive, ce sera avec infiniment plus de temps et de peine.

Lorsque Raphaël voulut changer et améliorer son style, il ne s'était jamais livré à l'étude approfondie du nu. Jusqu'alors il s'était borné à dessiner d'après nature dans la manière du Perugino, son maître, en y ajoutant toutefois cette expression gracieuse qui chez lui semble un don de la nature. Il s'attacha

donc à comparer la musculature des écorchés et des sujets vivants, et à étudier tous les divers effets de son mécanisme sur les parties ou l'ensemble du corps humain. En outre, il examina avec attention les articulations des os, les attaches des tendons, et les réseaux formés par les veines. Il réunit ainsi toutes les connaissances qui constituent un grand peintre. Mais il reconnut qu'à l'égard de la science anatomique il ne pouvait arriver à la perfection de Michel-Ange. En homme judicieux, il considéra que la peinture ne consiste pas seulement à la représentation du nu, qu'elle offre un plus vaste champ, et que parmi les plus grands peintres on peut compter ceux qui savent rendre avec intelligence et facilité les scènes historiques, et ceux qui se distinguent par la conception d'idées ingénieuses auxquelles président le goût et cette juste mesure qui, dans chaque sujet, empêche de tomber dans la confusion du trop ou la pauvreté du trop peu. Alors il s'appliqua à réunir dans ses compositions la variété des fonds et des perspectives, des fabriques, des paysages, et des effets de lumière, la propriété des costumes et la beauté des têtes chez les enfants, les femmes, les jeunes gens, les vieillards, auxquels il savait imprimer le mouvement et la vivacité nécessaires. Il sentit encore combien est important l'art de peindre avec vérité la fuite des chevaux dans les batailles et la férocité des soldats, d'imiter toutes sortes d'animaux, et surtout de rendre les portraits si ressemblans qu'on puisse les croire vivants. Il étudia avec soin les vêtements, les chaussures, les casques,

les armures, les coiffures de femmes, les cheveux, les barbes, les vases, les arbres, les cavernes, les rochers, les feux, l'air troublé ou calme, les nuages, les pluies, la foudre, le temps serein, la nuit, les clairs de lune, les effets de soleil et beaucoup d'autres choses dont la connaissance est indispensable en peinture. D'après toutes ces considérations, Raphaël ne pouvant égaler Michel-Ange, en se plaçant sur le même terrain que lui, résolut d'explorer une voie nouvelle où il pût l'égaler et peut-être le surpasser. Loin d'imiter une manière dont la recherche lui aurait fait perdre inutilement son temps, il s'en créa une combinée de toutes les autres parties dont il a été question. Si plusieurs artistes de nos jours eussent suivi cet exemple au lieu de se traîner servilement sur les traces de Michel-Ange, sans pouvoir l'imiter, on ne les aurait pas vus s'épuiser en de vains efforts qui ne pouvaient les conduire qu'à une manière dure, pénible, sans charme, sans couleur, et pauvre d'invention, tandis qu'en embrassant toutes les parties de l'art, leurs études auraient porté des fruits utiles au monde et à eux-mêmes. Raphaël emprunta aussi à Fra Bartolommeo di San-Marco, chez qui il reconnut une touche savante, un dessin correct et une couleur agréable, quoiqu'il employât quelquefois trop de teintes obscures pour donner plus de relief à ses figures. Il suivit la marche du Frate dans le dessin et la couleur, en y introduisant toutefois des qualités qu'il avait puisées dans les ouvrages des meilleurs maîtres. Ainsi, de plusieurs manières, il s'en créa une qui lui devint entièrement personnelle et qui a été

et sera toujours infiniment admirée de tous les artistes : on en apprécie toute la perfection dans les sibylles et les prophètes qu'il peignit dans l'église della Pace, comme nous l'avons dit. Cet ouvrage montre encore combien la vue des peintures de Michel-Ange dans la Sixtine lui fut profitable. Si Raphaël eût su s'arrêter à cette manière et n'eût pas cherché à la varier et à l'agrandir, pour montrer qu'il entendait les nus aussi bien que Michel-Ange, il ne se serait pas privé d'une partie de sa renommée; car le dessin des nus qu'il exécuta dans la salle de *Torre Borgia* où se trouve l'incendie de Borgo-Vecchio, quoique bon, n'est pas parfait en tout point. Les nus dont il décora la voûte du palais d'Agostino Ghigi ne satisfont pas davantage, parce qu'ils manquent de cette grâce et de cette harmonie qui lui étaient propres. Il est vrai que l'on doit aussi attribuer la plus grande partie de ces défauts à ses élèves qu'il faisait peindre d'après ses cartons, et il le reconnut en homme sensé, car il voulut travailler seul à son tableau de la Transfiguration où l'on trouve réunies toutes les qualités exigées pour une bonne peinture. S'il n'eût pas employé, par un caprice inexplicable, le noir de fumée des imprimeurs, dont la nature, comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, est de devenir tous les jours plus obscur et de dénaturer les autres couleurs avec lesquelles il est mêlé, je crois que cette peinture aurait encore sa première fraîcheur, tandis qu'aujourd'hui elle a beaucoup trop poussé au noir.

J'ai cru nécessaire, en approchant de la fin de

cette vie, d'entrer dans tous les détails qu'on vient de lire, pour montrer à combien d'études et de travaux consciencieux Raphaël se livra, et surtout pour apprendre aux artistes à se mettre à l'abri des obstacles dont il triompha par son courage et sa persévérance. J'ajouterai encore que chacun devrait se contenter de faire les choses auxquelles il se sent naturellement porté, sans vouloir entreprendre des luttes d'où il ne pourrait sortir qu'avec honte et désavantage. Quand on a atteint le but marqué par la Providence, il ne faut pas s'épuiser en de folles tentatives pour surpasser ceux qui, par une grâce spéciale de Dieu, opèrent des prodiges dans leur art; car alors tous les efforts sont vains pour arriver à la place dont s'empare facilement celui seul que la nature y destine. A l'appui de cette vérité, nous citerons pour exemple, parmi les anciens, Paolo Uccello qui, malgré toutes les peines imaginables qu'il se donna pour avancer, ne fit que rétrograder. De nos jours, Iacopo da Pontormo a suivi la même route sans plus de succès. L'expérience en offre mille autres preuves dont nous avons déjà parlé et dont nous parlerons encore par la suite. C'est que, sans doute, le ciel dans la distribution de ses faveurs veut que chacun sache se contenter de la part qui lui est échue.

Après nous être ainsi étendu sur ces questions, plus peut-être qu'il n'était nécessaire, passons à quelques faits particuliers de la vie et de la mort de Raphaël, dont il nous reste à entretenir nos lecteurs. Il s'était lié intimement avec Bernardo Divizio, car-

dinal de Bibbiena, qui, depuis plusieurs années, le tourmentait pour l'engager dans les liens du mariage. Raphaël, sans avoir jamais expressément repoussé les propositions du cardinal, avait gagné du temps en demandant trois ou quatre ans avant de se décider. Ce terme arrivé, au moment où il s'y attendait le moins, le cardinal lui rappela sa promesse ; se voyant lié, Raphaël, en galant homme, ne voulut pas manquer à sa parole et consentit à épouser la propre nièce du cardinal : mais l'éloignement qu'il éprouvait pour cette union lui en fit différer l'accomplissement, de telle sorte que plusieurs mois se passèrent sans que le mariage eût lieu ; et ce n'était pas sans un motif puissant que Raphaël en usait ainsi. Les immenses travaux qu'il avait exécutés pour Léon l'avaient rendu créancier de ce pontife pour des sommes considérables, et on lui avait donné à entendre qu'aussitôt qu'il aurait terminé les salles du Vatican, Sa Sainteté lui accorderait en récompense le chapeau de cardinal. En effet, Léon X projetait une promotion nombreuse de personnages parmi lesquels, certes, plusieurs avaient moins de mérite que Raphaël.

Pendant ce temps, il continuait de se livrer aux plaisirs de l'amour avec une ardeur immodérée, et une fois entre autres, ayant excessivement abusé de ses forces, il rentra chez lui avec une fièvre ardente dont il cacha la cause. Les médecins attribuèrent le mal à un grand échauffement et ordonnèrent imprudemment la saignée. Au lieu de réparer ses forces, Raphaël perdit ainsi le peu qui lui en restait. Il fit aussitôt son testament, et, par un sentiment tout

chrétien, renvoya de chez lui sa maîtresse en lui laissant de quoi vivre honnêtement. Il partagea ensuite sa fortune entre deux de ses élèves, Jules Romain, qu'il aima toujours beaucoup, Gio. Francesco de Florence, surnommé le Fattore, et je ne sais quel prêtre d'Urbin, son parent. Il ordonna de restaurer de ses deniers, dans l'église de Santa-Maria-Ritonda, une des chapelles en niche ou tabernacle, qu'il choisit pour le lieu de sa sépulture, et d'y élever un autel avec une statue de la Vierge.

Il institua son exécuteur testamentaire Messer Baldassare da Pescia, dataire du pape. Enfin, après l'aveu de ses fautes, il mourut chrétiennement à l'âge de trente-sept ans, le jour du vendredi-saint, qui avait été aussi celui de sa naissance. Il est à croire que Dieu reçut dans son sein le génie qu'il avait créé pour l'ornement du monde.

Raphaël mort fut exposé dans la salle même où il avait coutume de peindre; derrière sa tête se trouvait le tableau de la Transfiguration qu'il avait terminé pour le cardinal de Médicis. Le rapprochement de cette image, en quelque sorte vivante, et du corps inanimé de l'artiste causait une douleur poignante qui déchirait le cœur.

Le cardinal fit placer ce tableau sur le maître-autel de l'église de San-Pietro-in-Montorio.

Les obsèques de Raphaël furent célébrées avec tous les honneurs dus à son noble génie. Il n'y eut aucun artiste qui ne ressentît de sa perte une douleur profonde, et qui ne voulût l'accompagner jusqu'à sa dernière demeure. La cour du pape partagea le deuil gé-

néral, car Raphaël avait occupé à la cour une place de gentilhomme de la chambre, et était tendrement aimé du saint pontife à qui sa mort fit verser des larmes amères. Bienheureuse ton ame, ô Raphaël ! le monde entier se prosterne devant tes œuvres ! Et la peinture, que n'est-elle descendue dans la tombe avec toi ! Lorsque tu fermas les yeux, pour elle aussi la lumière s'éteignit. C'est à nous maintenant d'imiter les modèles parfaits qu'il nous a laissés, et de conserver dans nos cœurs son souvenir gravé en traits ineffaçables; car c'est par lui que nous avons vu l'art amené à cette perfection que nous n'osions espérer. Et ce bienfait n'est pas le seul qui lui ait mérité notre reconnaissance. Il ne cessa, tant qu'il vécut, de nous offrir le meilleur exemple à suivre dans nos rapports avec nos égaux, et avec ceux qui sont placés au-dessus et au-dessous de nous. Il avait su établir une telle harmonie entre tous les artistes qui composaient sa nombreuse école, quel que fût leur degré de talent, que jamais le moindre démêlé, le moindre sentiment de jalousie ne vint troubler la durée de cette union, qui n'exista jamais aussi parfaite que de son temps. Ce rare accord était produit par le talent et le caractère affable de Raphaël, et surtout par ses qualités heureuses qui lui gagnaient tous les cœurs, au point que non seulement les hommes, mais les animaux eux-mêmes, l'affectionnaient. Le ciel lui accorda peut-être ce don précieux pour former un contraste frappant avec ce qui se passe ordinairement entre les gens de notre profession. Si un peintre, même de ceux qui lui étaient inconnus, lui demandait un des-

sin, il laissait en arrière ses propres ouvrages pour le satisfaire. Il mettait une complaisance extrême à initier aux mystères de son art ses nombreux disciples, qu'il aimait comme ses enfants. Aussi, lorsqu'il sortait pour aller à la cour, il avait toujours un cortége de cinquante peintres, hommes bons et vaillants. Enfin, il vécut non en peintre mais en prince.

O peinture, art divin, tu pouvais te dire heureuse tant que vécut celui dont le talent et les grâces aimables t'élevèrent jusqu'au ciel! Oui, tu pouvais te dire vraiment heureuse, ô peinture, car tes élèves puisaient chaque jour de grands exemples chez cet homme qui, par la puissance de son génie et ses qualités séduisantes, sut arriver à gagner l'amitié de Jules II et de Léon X dont les libéralités lui permirent de se créer une existence aussi brillante que glorieuse. Heureux encore celui qui, guidé par ses leçons, put s'exercer sous ses yeux à la pratique de l'art; car, selon moi, quiconque a suivi ses traces est arrivé à bon port. Enfin, ceux qui l'imiteront dans ses travaux seront honorés dans ce monde, et ceux qui l'imiteront dans sa conduite seront récompensés par le ciel (52).

Bembo composa en son honneur cette épitaphe :

D. O. M.
Raphaëli. Sanctio. Joan. F. Urbinati
Pictori. eminentiss. veterumq. æmulo
cujus. spiranteis. prope. imagineis
si. contemplere
Naturæ. atque. artis. fœdus.
facile. inspexeris.
Iulii. II. et. Leonis. X. pont. max.

picturæ. et. architect. operibus.
gloriam. auxit.
vixit. an. XXXVII. integer. integros.
quo. die. natus. est. eo. esse. desiit.
VII. id. april. MDXX.

Ille. hic. est. Raphaël. timuit. quo. sospite. vinci
Rerum. magna. parens. quo. moriente. mori.

La mort de Raphaël inspira les vers suivants au comte Baldassare Castiglione :

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocârit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas;
Sic pretium vitæ mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphaël, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superûm invidiam, indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam.
Et quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepte juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Nous n'emploierons pas le peu d'espace que nous avons, soit à rectifier quelques erreurs du Vasari touchant les travaux de Raphaël, soit à combler quelques lacunes de sa biographie. Notre auteur publia la vie de ce grand homme trente ans seu-

lement après sa mort, en présence de tous les éléments et de tous les souvenirs. Aussi, malgré plusieurs fautes de détails, en est-il resté le seul véritable historien. Lanzi, Fiorillo, Angelo Comolli, et dans ces derniers temps M. Quatremère, qu'ils aient abrégé ou augmenté son récit, en ont suivi la marche et reconnu la fidélité. On peut facilement confronter ces différents ouvrages; mais le faire ici nous mènerait trop loin. Nous nous garderons bien également de consacrer cette note à la répétition de l'inévitable apothéose de Raphaël. A quoi cela pourrait-il servir? Aurons-nous besoin, pour qu'on croie à notre admiration et pour qu'on la partage, de moduler de toutes les façons toutes les épithètes louangeuses de la langue? Serions-nous embarrassés d'exprimer notre respect et notre enthousiasme sans ce style exclamatif, qui peut bien tout affirmer, mais qui n'explique rien? Nous avons déjà fait pressentir à quelle hauteur nous plaçions le peintre d'Urbin; essayons maintenant de dire quels ont été la génération, le caractère et l'influence de son talent.

Personne, à notre connaissance, n'a nié l'influence de l'école florentine sur le talent de Raphaël. Son séjour, ses amitiés, ses études à Florence, eurent trop d'importance dans sa vie pour n'avoir pas été suffisamment remarqués; ses ouvrages, d'ailleurs, en portent trop l'empreinte pour que personne ait pu contester la tradition, si formelle à cet égard. Ce point étant donc d'abord posé, on ne comprend pas par quelle raison et pour quel intérêt on a voulu,

surtout dans ces derniers temps, faire du peintre d'Urbin un élève exclusif de l'école toscane. On ne comprend pas davantage en vertu de quels arguments on a nié aussi l'existence d'une école romaine. A quoi répondent ces assertions tranchantes, comme toutes celles qui malheureusement partent d'un demi-savoir? Si l'on avait contesté quelque part l'influence de l'art toscan sur l'art romain, on accepterait sans doute plus tranquillement cette fougueuse réaction; on permettrait même à cette opinion, en présence d'une erreur contraire, d'aller plus loin que son droit. Mais ici la vérité n'a point la main forcée et ne doit consentir à faire aucun sacrifice. Nous ne devons point admettre ces distinctions subtiles qui ne tendent à rien moins qu'à ôter à un grand homme et à une grande école leur physionomie particulière et leur vigoureuse personnalité, et qui n'aboutiraient qu'à embrouiller davantage l'histoire, encore assez mal comprise chez nous, de l'art italien. Notre thèse est donc d'affirmer l'originalité du talent de Raphaël et l'individualité de l'école romaine : c'est, au reste, la thèse traditionnelle. C'est pourquoi nous avons confiance de la soutenir assez bien; car, après y avoir long-temps regardé, nous croyons que la tradition doit être, au moins sur notre terrain spécial, la base indispensable de tout aperçu vrai. Si nous aimons et apprécions les aperçus neufs, c'est à condition qu'ils conserveront des attaches sérieuses avec la vérité; à condition qu'ils serviront à mieux expliquer et à faire comprendre l'histoire, et nullement à la défigurer et

à la détruire. Oui, quoi qu'on en ait dit, les résultats de Raphaël et de l'école romaine découlent d'une origine et portent un caractère qui leur sont propres. Si nous avions uniquement à le prouver à des artistes ou à des hommes spécialement exercés, la tâche ne serait pas difficile, et notre procédé serait simple : il consisterait à rappeler au souvenir et à poser en quelque sorte sous les yeux ces résultats, en invitant la mémoire ou le regard à les comparer. Mais l'histoire, en fait d'art, sert à aider les yeux moins savants et les instincts moins développés; en dehors de la pratique manuelle, l'histoire de l'art est l'introduction à toute connaissance un peu sérieuse de ses produits. Nous commencerons donc par nous placer au point de vue historique, pour éclairer cette difficulté, si difficulté il y a. Comment a-t-on nié l'existence d'une école romaine? D'abord on a objecté que cette prétendue école n'avait compté qu'un très petit nombre de maîtres qui fussent réellement Romains par la naissance, comme Jules, par exemple, dans le beau temps, et le Sacchi pendant la décadence. Cette objection nous paraît peu sérieuse Les artistes, comme artistes au moins, peuvent-ils avoir une autre patrie que le pays où ils exercent leur art, non comme une chose exotique et indépendante, mais comme une chose soumise aux convenances, au goût, et aux principes propres à ce pays? Il nous semble le contraire. Mais les artistes romains, s'ils ne sont pas nés généralement à Rome, ne sont-ils pas presque tous, comme Raphaël et le Bramante, sortis des États

de l'Église, de même que presque aucun des peintres de l'école vénitienne n'est né dans la métropole, et que presque tous sont venus des états soumis à sa puissance? S'il n'y avait point d'autre raison que celle-là contre l'existence d'une école romaine, et qu'on l'admît, il faudrait assurément l'admettre aussi par rapport à l'école vénitienne. Si l'art romain perdait ainsi Pier della Francesca de Borgo, Pietro Vannucci de Pérouse, Niccolò de Foligno, Andrea d'Assises, Fra Carnevale, Bramante et Raphaël d'Urbin, il faudrait aussi déshériter l'école vénitienne de Giorgione de Castel-Franco, de Titien de Cadore, de Jacques de Bassano et de Paul de Vérone: où mènerait cette distinction, et que sortirait-il de ce déchirement? La géographie viendrait ici faire, dans les choses de l'art, un bien fâcheux et bien gratuit amalgame; mais on le comprend, c'est au goût avant tout à classer et à distinguer les écoles. On a bien rangé dans l'école florentine les travaux des gens de Pise, de cette noble et malheureuse ville qui lutta si opiniâtrément contre Florence pour conserver son indépendance, et l'on voudrait contester à Rome la part de gloire qu'elle a reçue comme un tribut de ses tranquilles états! S'il nous est donc permis de considérer comme romains les artistes qui sont nés près des murs de Rome, sur le vieux territoire pontifical, dans le Latium, la Sabine, le Picenum, l'Ombrie et l'État d'Urbin, il nous sera facile de défendre historiquement l'existence de l'école romaine En effet, c'est particulièrement sur ce territoire que s'exercèrent concur-

remment les artistes grecs et italiens, auxquels on doit les peintures, les mosaïques et les miniatures du douzième siècle. C'est là essentiellement le pays de ces vieilles et enfumées images, attribuées par la tradition populaire à l'évangéliste saint Luc, et dans lesquelles on ne doit voir que les grossiers essais de quelque moine de ce nom. Ces œuvres bysantines ont été sans doute fort nombreuses, car il en existe encore beaucoup malgré toutes les causes qui ont dû les faire remplacer par des peintures postérieures; on peut croire aussi que la métropole en était davantage fournie, et que si elle en compte moins maintenant que la campagne, c'est que les travaux successifs, entrepris dans la ville par les papes, en ont fait disparaître un grand nombre. Quoi qu'il en soit, on voit encore à Assises des travaux importants du commencement du treizième siècle, et outre les peintures sur muraille, on y en conserve plusieurs sur bois. On trouve même à Subiaco un panneau représentant la Consécration d'une Église, peint et signé par un certain Conciolo, à la date de 1219, c'est-à-dire vingt-un ans avant la naissance de Cimabué. Il y a plus, il est bien constaté encore que, dès le treizième siècle, il existait à Pérouse une corporation de peintres. La plupart, si l'on considère le temps, devaient être des miniaturistes, qui travaillèrent sans doute à l'ornement des manuscrits de ce siècle, si nombreux à la bibliothèque Vaticane. Un peu plus tard, l'Ombrie nous offre encore Oderigi de Gubbio, petite ville près de Pérouse; cet Oderigi, vanté comme un très habile homme par le Vasari, fut

l'ami intime de Giotto, quand celui-ci vint à Rome; il partagea avec lui l'amitié du Dante, qui l'appelle dans son poëme l'*honneur d'Agobbio, et de l'art de la peinture*. Après cet Oderigi et pendant tout le quatorzième siècle, on pourrait dresser une longue liste de peintres romains, dont nous éviterons ici la nomenclature, car il nous suffit d'avoir constaté les commencements de l'école. Tous ces peintres de Pérouse, de Gubbio, d'Assises, de Velletri, d'Orvietto, de Camerino, de Fabriano, d'Urbino, de Foligno, ont généralement été employés aux travaux de la fameuse cathédrale d'Orvietto, où une partie de leurs œuvres subsiste encore; après eux, parurent les hommes célèbres qui donnèrent un grand éclat à l'école romaine, assurèrent sa marche, accrurent ses progrès, et furent les réels précurseurs du divin Raphaël : Pier della Francesca, le dominicain Carnevale et le Pérugin. Pier della Francesca, né à Borgo-San-Sepolcro, petite ville de l'Ombrie, qui plus tard fut donnée par un pape à Florence, vint briller à la cour du vieux duc d'Urbin, Guidobaldo Feltro; cet artiste, homme d'un grand talent et d'un grand savoir, habile modeleur et noté comme le plus fort géomètre de son temps, s'était cependant avancé de lui-même dans l'école natale, et avait fort peu connu les maîtres de Florence. Le dominicain Carnevale, né à Urbin, peintre gracieux, animé, vrai, mais incorrect et peu savant, n'a positivement rien emprunté au style florentin. Ces deux maîtres de la primitive école romaine formèrent le Bramante

et Vannucci ; le Bramante alla porter dans la Lombardie les principes de cette école, et on les y retrouve mariés aux principes florentins, introduits par le Vinci. Le Pérugin resta dans le pays, et forma Raphaël. Le jeune Raphaël quittait à peine l'atelier de son vieux maître, quand le Bramante, revenu de Milan et impatronisé à Rome, l'y appela pour le mettre à la tete de l'école romaine, et l'opposer à l'invasion florentine. Quelle avait pu être positivement l'éducation de ce jeune homme, sur lequel la vieille expérience du Bramante avait osé asseoir un espoir si vaste? quelle avait pu être la marche de son talent, pour qu'il osât lui-même venir à Rome, à peine âgé de vingt-cinq ans, engager la lutte avec Michel-Ange? Raphaël, n'étant encore qu'un enfant, avait déjà épuisé tous les éléments d'instruction que pouvaient lui fournir l'atelier de son père et les exemples du frère Carnevale; et ici, il faut remarquer que son père était un homme beaucoup moins médiocre qu'on ne s'est plu à le dire, en abusant du texte de Vasari. D'Urbin Raphaël se rend à Pérouse, y étonne son nouveau maître, s'assimile complètement sa manière avec la plus inconcevable rapidité, et signe, à quinze ans, plusieurs morceaux où il le dépasse remarquablement, en talent comme en génie. Cependant le Pérugin était un grand maître, sa réputation s'étendait au loin, et quand il allait à Florence, l'opinion l'y plaçait à côté des Ghirlandaj, des Masaccio et des plus illustres artistes de son temps. Raphaël, bientôt livré à lui-même, et n'étant pas encore sorti des États de

l'Église, peint ce Mariage de la Vierge, ce fameux *Sposalizio* qui, à lui seul, aurait suffi pour le faire accepter même à Florence, à l'égal des hommes les plus forts, car le Vinci avait fait son Cénacle à Milan, et Michel-Ange n'avait pas encore montré son immortel carton. Quand Raphaël vint à Florence, il n'avait que vingt-un ans; s'y présenta-t-il comme un élève? assurément non; il venait de diriger les grandes entreprises de la cathédrale de Sienne, pour lesquelles le Pinturicchio, cet autre écolier du Pérugin, s'était avoué insuffisant. Ces travaux de Sienne, commandés par le cardinal Piccolomini, étaient les plus importants qui se fussent encore réalisés en peinture; ils font époque dans l'histoire de l'art, et peuvent servir à marquer la limite précise qui sépare le style moderne du style ancien. Raphaël venait à Florence, attiré sans doute par la grande renommée de Michel-Ange et du Vinci, et comptant bien tirer du spectacle de leurs œuvres quelque chose qui lui servît à agrandir encore son talent; mais il espérait aussi s'y attacher des protecteurs, s'y créer des ressources et s'y préparer un digne théâtre. Il n'y a qu'à lire attentivement Vasari pour voir que cette dernière préoccupation n'était pas la moindre qui l'y poussât. D'abord on peut remarquer que cet élève prétendu de l'école florentine ne s'inscrit chez aucun maître, pas même chez l'affable Léonard; qu'aussitôt arrivé il traite de puissance à puissance avec les jeunes gens les plus en renom, échangeant avec eux les conseils et les leçons, travaillant en concurrence avec eux pour

les plus riches citoyens de leur ville, et ne pouvant suffire à ses travaux. Et puis Raphaël, au milieu de ses courses inquiètes de Florence à Pérouse et de Pérouse à Florence, parle, dans ses lettres conservées, de ses affaires et de ses ambitions, et nullement de ses études. Il demande à Urbin une lettre de recommandation auprès du gonfalonier Soderini pour obtenir de peindre une salle du Palais-Vieux, et lutter ainsi corps à corps avec le Buonarroti et le Vinci. C'est alors que le Bramante le fit demander à Rome.

Cet exposé historique, que nous terminons ici, nous a semblé nécessaire pour bien remettre en mémoire la succession de l'école romaine, et pour y rattacher Raphaël. Maintenant nous espérons répondre encore à l'opinion que nous avons signalée, et qui cherche à s'introduire, en essayant de déterminer le caractère distinctif du talent de Raphaël, représentant suprême et incontestable, suivant nous, de cette école.

Ce qui distingue essentiellement Raphaël, c'est l'universalité de son style. En effet, toutes les tendances de l'art sont présentes à ses œuvres, et la puissante complexité de son talent les développe et les résume toutes. Entre les instincts les plus contraires, les recherches les plus opposées, les résultats les plus inconciliables, son équilibre est parfait. Cette exacte mesure, ce tempérament moyen, dont on a fait, et avec raison, un des caractères distinctifs de la médiocrité, devient chez lui la marque évidente du génie le plus élevé qui fut jamais, à cause de la hauteur où se tient chaque partie, et de la sublimité où arrive

l'ensemble. Ce caractère frappant de variété et d'unité se retrouve tout aussi bien dans l'exécution purement manuelle de ses œuvres, que dans leur conception purement intellectuelle. Partout la même abondance et la même simplicité, la même finesse et la même force, la même recherche et la même naïveté, la même tenue et la même facilité. Tel nous semble avoir été Raphaël; et assurément cette manière de l'envisager n'a rien d'individuel, et personne ne la contestera. Cependant, c'est en avoir déjà dit trop, pour n'avoir pas pleinement prouvé que Raphaël ne doit pas être compté dans l'école de Florence. Quoi de moins florentin que cet aspect? car, aucun homme, à Florence, ne fournit rien qui puisse s'y comparer; aucun depuis Cimabué jusqu'à Michel-Ange. A Florence, les plus grands hommes ont été grands d'une autre façon. Ils l'ont été par cette volonté de fer qui se choisit un but partiel, et qui dédaigne et renie tout ce qui ne s'y rattache pas. Florence, c'est l'école du parti pris, le champ d'une idée qui s'isole pour dédaigner et dominer. Quel que soit le tempérament naturel de tout artiste florentin, il est d'abord saisi par la loi de l'école, loi inflexible qui lui crie d'arriver à quelque chose d'exclusif et d'extrême. Celui qui hésite, et qui se retourne et cherche, est déjà perdu, l'école ne le comptera jamais parmi ses maîtres. C'est un orgueil qui n'admet ni le doute ni le regret, qui s'exalte assez dans ce qu'il possède pour n'apercevoir point ce qui lui manque. Pourtant il est impossible qu'il ne se soit pas rencontré à Florence bien de riches natures, bien de riantes et

souples organisations qui durent désirer une autre allure, mais aucune ne put s'échapper et trouver son issue; toutes furent obligées de marcher sous le précepte rigoureux et monotone de l'école. Si parfois l'un rêve et va s'éprendre à quelque idée vague et nouvelle, à quelque espoir inaccoutumé, à quelque gloire du dehors, à l'instant son vieux maître est là qui le rappelle et son jeune élève qui le pousse. Il a fallu que le gracieux Giotto, le modeste Fiésole, le mélancolique Masaccio, l'inquiet Léonard, le maladif Andrea, le faible Baccio, marchassent irrémissiblement dans la voie étroite et âpre des Cimabué, des Castagno, des Ghirlandaj, des Verocchio, des Buonarroti. Il a fallu que Léonard qui songeait à la Lombardie, qu'Andrea et Baccio qui tournaient quelquefois les regards vers Venise, n'oubliassent jamais cependant que l'œil jaloux de Florence les suivait toujours. Ces talents, en quelque sorte captifs, si beaux qu'ils nous paraissent, auraient sans doute rayonné d'un plus grand éclat encore s'ils eussent été libres; mais l'école florentine aurait-elle eu sa grande destinée? C'est une question à laquelle nous n'osons pas répondre. Ce que nous nous bornons à remarquer ici, c'est que Raphaël en posant le pied à Florence prit garde à lui. Ses amitiés n'allèrent pas chercher les plus fermes caractères; ses études n'allèrent pas interroger les talents les plus exclusifs. Il s'attaqua, manifestement, à ce qu'il y avait de moins florentin. Ce n'est pas que nous prétendions, certes, que Raphaël ait pu se montrer indifférent ou inintelligent devant les choses qui constituaient

le plus singulièrement le génie florentin. Il avait reçu de la nature trop de pénétration, d'activité et de souplesse, pour ne pas comprendre ou pour refuser tout élément qui aurait pu servir à l'élaboration de son vaste talent. Mais dans les œuvres produites par Raphaël en dehors de Florence et avant qu'il y vînt, n'y avait-il pas déjà d'irrésistibles engagements? Ce génie naissant, mais qui était déjà pour les génies les plus exercés une menace si forte, n'avait il pas pressenti sa future plénitude? Et ne connaissait-il pas au point de départ sa réelle essence? Assurément Raphaël savait son chemin. Sa vie, si courte et si pleine, éloigne toute idée d'hésitation et de retraite Or, la formule définitive du talent de Raphaël a-t-elle été, comme celle d'un artiste vraiment florentin, l'adoption partiale d'une seule condition de l'art, et l'exclusion systématique et obstinée de toutes les autres? Au contraire, depuis ses premiers essais jusqu'à ses derniers chefs-d'œuvre, nous voyons le peintre d'Urbin ouvrir son âme à toutes les sympathies, son esprit à toutes les conceptions, son talent à toutes les formes, et son exécution à tous les moyens. Quelle fleur cette abeille diligente a-t-elle négligée dans le champ de l'art italien? Son enfance puise la modestie et la dévote naïveté de ses premiers types dans l'atelier paternel et dans l'école Pérugine; puis, quittant ce terrain écarté et retardataire, son adolescence vient emprunter à l'école de Sienne ses dispositions si riantes et si animées; puis sa jeunesse, pour préciser sa science, visite à Pise le Campo-Santo, et à Florence la chapelle de Masaccio, et pour fortifier

son inspiration, se nourrit à la poésie du Dante. Enfin, sa précoce virilité voit à Rome entrer dans la masse, déjà si remarquable, de ses acquisitions, tout ce qui doit la compléter et la porter à ce point unique où personne après lui ne devait plus atteindre. Raphaël trouve à Rome, chez le Bramante et chez les peintres qui ont suivi ce dernier, les traditions de l'art lombard auquel Florence s'obstine encore à ne rien emprunter. Il y trouve les premières importations de l'admirable école de Venise, qui préludait si hardiment par les œuvres du Giorgione aux grandes réalisations du Véronèse et du Titien. Il assiste, il préside avec le Bramante et Jules II à cette exhumation passionnée de toutes les merveilles de l'art antique. La Grèce même lui envoie ses plus précieux dessins et ses plus rares fragments.

Voilà certainement, sans l'exagérer, l'ensemble des ressources où cet homme privilégié de la fortune et du génie a puisé l'universalité de son style. Pas un des avantages rassemblés dans cette longue énumération n'a été négligé par lui. Tous ont eu une égale influence sur ses œuvres ; tous ont concouru à à leur inexprimable perfection. Maintenant, que chaque école vienne chez lui réclamer sa part, que chaque maître vienne chez lui reprendre un lambeau ; le pourront-ils ? Non, car il n'a pas accompli l'œuvre du plagiaire, ni usé des procédés du copiste. Il a reçu de tous les côtés toutes les choses belles, et il a su les enserrer dans une harmonie encore plus belle que chacune de ces choses. Cette harmonie, ce lien entre toutes les beautés, entre toutes les

forces, entre toutes les conceptions, c'est l'œuvre de Raphaël d'Urbin; c'est là son talent, c'est là son génie.

Cette universelle expression de l'art, que le seul Raphaël était appelé à manifester, Rome et l'école romaine la réclamaient impérieusement. C'était encore une de ces promesses faites à la ville éternelle, et qu'elle seule pouvait recevoir. Le centre du catholicisme et de l'unité italienne, le siége de Jules II et de Léon X, pouvait seul accepter dignement cet héritage tout entier de l'Europe et du moyen-âge. Qu'on y réfléchisse, et on verra que ni Florence, ni Bologne, ni Milan, ni Venise, ni Naples, malgré leur importance, ne pouvaient y prétendre, à cause de leur position particulière. Rome était exclusivement dans ce temps, en Europe, la ville de l'unité et de l'assimilation, et cette prérogative tout entière se reflétait dans son art. Mais c'est une chose singulière que ce caractère de généralité, assurément le plus admirable de tous, et qui fut le spécial apanage de l'école romaine, ait été si peu compris. Ce fut précisément à cause de la vigueur et de la richesse de son principe constitutif qu'on a nié à cette école jusqu'à sa propre existence. Ce grand nombre d'étrangers appelés par Jules II et Léon X, mis en œuvre par le Bramante et Raphaël, ont semblé la preuve que l'art romain n'avait point d'existence à soi. Cet accueil généreux et franc à tant de traditions, de lumières et de ressources, qui affluaient à Rome du dehors, ont paru montrer le dénuement de ces grands hommes. Mais, pour peu qu'on y regarde, l'erreur ne devient-elle pas évidente? Con-

vient-il à d'autres qu'aux plus grands génies d'avoir cette ampleur, cette affabilité pour les hommes et cette estime pour les choses? Mais, quand bien même on ne partagerait pas cette opinion, il resterait encore à ne pas voir ce qui appartient rigoureusement à Rome, ce qu'elle n'a reçu de personne, ce qu'elle a vu naître et se développer exclusivement dans son sein; il resterait encore à ne tenir aucun compte de la réaction évidente et précieuse qu'elle a opérée sur tout ce qui lui est venu du dehors. Et nous n'insistons pas ici sur tous ces ouvriers de Bologne, de Florence, de Milan, de Venise, de France et de Flandre, qui ne se firent accepter par elle qu'aux conditions convenables d'harmonie et de bonne entente sous l'œil du maître, soit le pape, soit Raphaël, soit Bramante; nous parlons des plus grandes gloires et des talents les plus consacrés conviés par l'art romain à ses fêtes. Nous parlons des génies les plus entiers et des caractères les plus récalcitrants. Le sublime Michel-Ange lui-même, Dieu nous garde d'un blasphème! ne fut-il pas obligé de se transformer jusqu'à certain point? Si ce grand homme n'eût pas tenu autant à marier son nom florentin à la gloire romaine, eût-il supporté tant de doutes et de déboires? S'il n'eût pas cru lui-même au génie romain, aurait-il autant hésité pour sortir de son omnipotence sculpturale? aurait-il autant redouté de se commettre aux peintures de la chapelle Sixtine? aurait-il accusé le Bramante de les lui jeter comme un défi au nom du jeune Raphaël? Et ce défi, n'aurait-il osé le ramasser qu'après ses

conférences et ses essais avec Sébastien del Piombo? Aurait-il permis, à ce manœuvre de Venise, de prendre sous la protection de sa palette brillante les plus fiers contours de Florence?

L'art romain, ainsi compris et comme nous l'envisageons en présence de ses œuvres et sous la garantie des plus sûrs témoignages, se résume admirablement dans Raphaël. Quoi de plus majestueux et de plus aimable! Quoi de moins distrait et de plus actif que le génie de ce grand homme! Voyez d'abord sa prodigieuse universalité. Il est présent à tout, il use de tout; il n'ignore rien, il ne néglige rien. A chaque nouvelle idée qui surgit, il ouvre une large carrière, à chaque nouvel auxiliaire il crée une existence, et distribue du travail. Il applaudit aux essais de la gravure, admire Albert Durer, l'excite et veille à ses intérêts. Il forme et sustente Marc-Antoine. Il invente pour Jean d'Udine, pour Morto de Feltre, pour Polidore de Caravage et Mathurin de Florence, son magnifique et inimitable système d'arabesques et de décoration. Il envoie ses précieux cartons d'Hamptoncourt, aux manufactures flamandes auxquelles il donne en surcroît Van-Orlay de Bruxelles, et Coxis de Malines, ses habiles élèves qu'il a formés pour les diriger. Enfin, pour tout métier qui s'est rapproché de l'art, et qui demande de l'emploi, Raphaël sait se doubler. Il déverse sur chacun les trésors de son génie. Ses dessins ne font faute ni aux émaux de Faenza, ni aux marqueteries de Vérone, ni aux vitraux des peintres de Marseille.

Mais ce n'est pas tout : ce grand homme, qui remue aussi fortement les autres par son activité, réagit par la conscience, avec autant d'empire sur lui-même. Aussitôt qu'il voit Rome, il se hausse pour elle, il s'agrandit pour la mission qu'elle lui impose; il rejette aussitôt ce qu'il y a de particulier, d'étroit, et de local, dans son sentiment de la forme, dans son intelligence de l'idée. Aussitôt qu'il a pris possession des travaux du Vatican, et mis la main aux fresques de la Segnatura, il abandonne pour toujours les types frêles, les dispositions timides, l'exécution minutieuse que la dévotion donnait à Pérouse; il renonce aux types mélancoliques, aux compositions bizarres, à l'exécution austère que Florence empruntait à la théologie du Dante. Il s'aide de toute sa facilité et de toute son intelligence pour exprimer avec plus de splendeur et de force, plus de grâce et de liberté, l'exubérance du catholicisme romain. Il relie la chaîne des temps, des croyances, des nations; il pousse pêle-mêle dans ses immenses compositions toute l'antiquité et toute la chrétienté. Il met en regard, sans blesser ni l'œil, ni l'esprit, ni le goût, ni les hautes convenances, les saints docteurs de l'Église et les sages du paganisme, Zoroastre, Socrate, Aristote, Platon, Diogène, saint Augustin, saint Jérôme, saint Thomas, Scott et Savonarole. Il assied sur le Parnasse Homère et Dante, Virgile et Pétrarque, Ovide et Boccace, Tibulle et Tebaldeo. Sous le voile du passé, il écrit l'histoire présente. Sous les traits de l'impie Héliodore, terrassé par les anges à la prière du grand-

prêtre Onias, il stigmatise les barons de l'Église et célèbre la victoire de Jules II. Dans sa Messe de Bolsène, il tonne contre l'hérésie naissante. Dans sa Délivrance de Saint-Pierre, il remercie la Providence qui a sauvé Léon X du désastre de Ravenne. Dans sa Retraite d'Attila, reculant devant la puissance d'en haut, et devant la majestueuse tranquillité de saint Léon, il pleure les malheurs de l'Italie, si long-temps en proie aux Espagnols, aux Français, aux Allemands, et il la rassure aux promesses de paix et de bonheur, apportées par le pape nouveau. Dans ses Victoires de Constantin et dans son Sacre de Charlemagne, non seulement il ouvre et il ferme les fastes entiers de l'Église universelle, pour laquelle il travaille, mais il célèbre encore l'union des deux pouvoirs et préconise la bonne intelligence établie, après tant de querelles et de malheurs, entre le roi de France, François Ier, et le pape Léon X, dans leur entrevue à Florence. Jamais assurément la peinture n'était arrivée par l'intelligence, l'ordre et la mesure, à cette grande valeur et à ce rôle influent. Jamais l'appropriation exacte des symboles et la limpidité des allusions n'avaient autant fourni à la muse de la peinture la substance entière réservée à celle de l'histoire. Cet exemple donné par Raphaël est resté unique, aucun peintre depuis lui n'a pu le reproduire. Et si notre art réclame ce trait de puissance parce qu'il a pu le montrer une fois, on peut objecter avec avantage probablement que cela n'en est pas moins en dehors de ses limites et de ses facultés. Raphaël a trop ressemblé à un génie

d'un ordre plus élevé que l'humanité, qui aurait consenti à se servir des moyens humains pour faire l'œuvre instructive et décourageante d'un dieu. C'est dans les difficultés les plus grandes que Raphaël paraît, en effet, le plus à son aise. C'est quand le sujet est le plus réfractaire, qu'il le traite avec le plus de facilité; quand il est le plus confus de sa nature, qu'il l'expose le plus lisiblement; quand il est le plus ingrat et le plus pauvre, qu'il s'en tire avec le plus de majesté et de richesse. Il y a plus : il a semblé se complaire quelquefois à des thêmes étroits, à des prétextes bas, à des allégories misérables et courtisanesques, que la dignité de l'art repousse ou dans lesquels elle s'abdique pour mieux manifester la force d'un talent qui se sentait capable de tout accueillir et de tout élever. La complaisance et l'adulation sont revêtues par lui d'une physionomie si haute et d'une telle empreinte monumentale, qu'on ne voit pas leur intrusion au milieu des plus vastes pensées et des plus sublimes expressions. Nous ne saurions trop insister sur ce point, et nous y appelons l'attention; car il nous semble que c'est ici le véritable centre du talent de Raphaël, le magique sanctuaire où se tient son génie. C'est ici que, si l'on veut le comparer à tous autres, on le trouvera le plus grand, parce que lui seul a rapproché autant de la parole notre art muet. Les autres grands maîtres impressionnent et font penser par le spectacle qu'ils exposent; mais Raphaël parle, et l'on croit entendre la plus persuasive et la plus harmonieuse des langues. Raphaël n'a pas l'impénétrabilité du Vinci, de

cet ingénieux et subtil Florentin qui se tient devant vous comme un sphinx, dont on comprend moins les énigmes quand on les étudie davantage, mais il a autant de profondeur que lui; son talent vous explique chaque chose, et vous épargne toute hésitation et toute fatigue. Raphaël ne vous renverse pas comme Michel-Ange, mais il vous atteint aussi sûrement que lui; il ne perd pas comme lui sa sérénité et son équilibre, son noble aspect se préserve des convulsions et des mouvements disgracieux de ce sauvage athlète; il combat, comme l'Apollon antique, sans laisser voir ni colère ni effort. Raphaël ne vous enivre pas comme le Corrège, mais la volupté qu'il donne peut mieux s'avouer, et s'attaque aux fibres les plus nobles de l'homme. Raphaël n'a pas le faste matériel de Paul Véronèse et du Tintoret, mais sa pompe égale la leur, et n'a pas d'insignifiance. Raphaël enfin n'a pas la magie du Titien, mais il a plus d'élévation; il n'a pas l'éclat de Rubens, mais sa richesse a moins d'incohérence.

Si nous faisons maintenant descendre Raphaël de ces hauteurs; si nous oublions la richesse, la majesté et la profonde signification auxquelles il sut appeler la peinture dans ses vastes ordonnances des salles du Vatican, nous nous rendrons tout aussi bien compte, si ce n'est mieux, de sa marche et de son génie; car cet homme prodigieux offre cela d'admirable, que, dans chacune des nombreuses séries d'œuvres que sa fécondité lui permit d'entreprendre, il apparaît avec la même abondance et ressort avec la même perfection. Étonnante préro-

gative que la Providence accorde à bien peu d'êtres, mystérieux partage de quelques rares organisations auxquelles il est donné, comme à Dieu, de manifester autant de force dans le moindre détail que dans le plus large ensemble. Si Raphaël n'eût peint que ses madones et ses saintes familles, et s'il n'eût peint que ses prophètes et ses sibylles de l'église Della Pace, ou ses cartons d'Hamptoncourt, sa Farnésine ou ses loges, ou même ses portraits, nous paraîtrait-il moins complet? Partout identique à lui-même, comme ceux qui n'expriment rien sans l'avoir fortement compris et tiré de leur propre fonds, Raphaël prend tout à la même origine, et conduit tout au même terme par la même loi. Partout son commencement est timide, modeste et recueilli; partout sa première donnée est simple et tranquille; partout son commencement est ce qu'il y a dans l'héritage traditionnel de plus reposé, de plus simple, de plus consacré; et puis sous sa main, par la plus imperceptible progression, dans le temps le plus rapide, tout s'active, se complique, et se transforme avec éclat. Quelle rectitude et quelle facilité n'a-t-il pas fallu pour amener ainsi chaque chose, dans un art, à un terme pareil sans jamais dévier ni perdre la trace, quoi qu'on ne l'aperçoive pas! On a parlé des différentes manières, des trois manières de Raphaël : fâcheuses distinctions auxquelles on se plaît d'autant plus qu'on est moins capable de les bien voir. Qu'a-t-on voulu donner à entendre par cela? A-t-on voulu apprendre aux gens naïfs que Raphaël avait eu, comme un autre, son

commencement, sa fin, et son milieu? Belle découverte! Sans doute du Sposalizio à la Transfiguration il y a un chemin immense, et ces deux formules d'un même homme, ces deux expressions d'une même doctrine, ces deux époques d'une même vie ne se ressemblent pas. Mais, si grande que soit la distance qui les sépare, se tiennent-elles? Voilà la vraie question. Si maintenant entre elles on plaçait par la pensée toutes ses œuvres intermédiaires, le lien qui attache étroitement l'une à l'autre chaque production de Raphaël n'en sera que plus évident. Si par une magnifique mais irréalisable hypothèse on pouvait, pour l'honneur et le profit de l'art, rassembler dans un seul lieu tout ce que Raphaël a laissé dans le monde, et classer chaque chose suivant sa date, quel œil et quel doigt se sentiraient assez hardis pour oser préciser le point où commence et où s'achève chacune des célèbres révolutions qu'on a remarquées dans son talent? Il y a des peintres qui ont changé de manière, et de grands peintres comme Guido et Murillo, mais Raphaël n'est pas de ceux-là. Son génie était d'un ordre plus élevé, sa carrière trop bien préparée, sa mission trop bien écrite. Comme un beau fleuve, il a coulé de sa source abondante, s'est accru de tous ses affluents, mais rien n'a brusquement précipité ni ralenti sa marche tranquille vers l'océan.

Cette remarque des prétendus changements apportés dans son style par Raphaël, et que le Vasari a peut-être eu le malheur de soulever le premier, quoique assez peu importante en elle-même, a eu les

conséquences les plus mauvaises dans la critique. D'abord, on peut lui reprocher ces interminables écrits, ces discussions acharnées, ces parallèles puérils où tout ce qu'on peut imaginer de pauvreté et d'emphase a été ramassé à propos de Raphaël et de Michel-Ange : éternelle pierre d'achoppement entre Florence et Rome! Mais on peut encore lui reprocher des débats plus tristes, parce qu'ils sont plus sérieux, et qu'ils peuvent donner aux jeunes artistes une réelle hésitation. Partant de ce point légèrement consenti que Raphaël avait eu trois manières bien précises, bien distinctes, chacun en est venu à se déclarer zélateur de l'une à l'exclusion de l'autre. C'est ainsi que va l'opinion et que procède l'erreur; on dirait que plus une assertion est vague et oiseuse en soi, plus on doit en attendre des suites graves et rigoureuses. Pendant le règne académique de Charles Lebrun et de Louis David, l'école a rejeté comme indignes les prémices de Raphaël. Aujourd'hui on tend, si l'on n'y prend garde, à repousser ses derniers résultats. On trouvait autrefois gothiques, raides, froides, sans élévation et sans portée, les ravissants préludes de Pérouse et de Sienne. On trouve aujourd'hui païen, impur, matériel et sans valeur les splendides machines de Rome. Quelle est donc cette étrange aberration où se plaît l'orgueil à ne rien respecter sans restriction? Quelle est donc cette meurtrière analyse où se plaît l'examen à ne rien laisser d'entier? La Providence est moins exclusive : elle attribue à chaque partie sa beauté propre, elle donne à la jeunesse et à la ma-

turité de chaque chose son ornement et son prix, elle colore la fleur et mûrit le fruit avec un soin égal.

La critique ne perdrait pas à se modeler sur elle, et à reconnaître que les œuvres du peintre d'Urbin, pleines d'une suave dévotion et d'une grâce modeste dans sa jeunesse, pleines d'une noble intelligence et d'une riante majesté dans sa virilité, sont également précieuses, également dignes d'influence sur l'avenir de l'art. Que chacun prenne, chez un grand homme, et chez Raphaël surtout, ce qui lui plaît le mieux, mais que ce soit à condition de respecter ce qu'il en laisse. D'ailleurs, si peu qu'on en prenne, on en prend toujours assez pour en tirer un grand profit et ne pas se sentir le besoin de déprécier la substance que peuvent encore y trouver les autres. Qu'on conseille donc aux jeunes gens, suivant qu'on les pousse, de venir également se fortifier à cette source vivifiante, mais qu'on ne leur en cache ni l'abondance ni la variété, car c'est peut-être le seul moyen laissé à toutes les tendances de l'art, aujourd'hui si fourvoyées dans leurs voies transitoires, de se réhabiliter enfin en se réunissant. Quant à nous, nous ne saurions souscrire aux différents systèmes qui, s'étayant du grand nom de Raphaël pour acquérir la haute sanction qui leur manquerait, aux yeux clairvoyants des artistes, s'ils ne l'invoquaient pas, défigurent pourtant ou méconnaissent sa tradition après l'avoir invoquée. Nous ne saurions nous prêter à cette ingratitude qui accuse un homme d'avoir marché trop vite, puisque la loi est d'avancer

le plus qu'on peut. Que cela gêne l'allure de ceux qui auront à suivre et les mette hors d'haleine, c'est possible, c'est vrai ; mais qu'y faire? Tant pis pour les siècles lents et les lutteurs sans force. Tant pis pour les ambitions déçues qui ont eu le malheur de naître dans des jours ingrats, indiqués pour le repos ou la retraite. En effet, s'il est bon parfois de conserver quelque sympathie pour ceux qui demeurent en place ou reculent peu dans les temps mauvais, parce que la chose peut encore être difficile et méritante, il n'en est pas moins juste d'admirer, surtout, les hommes qui s'activent et progressent; mais il faut dire qu'on se garde bien de présenter ainsi la chose, et qu'on environne plus prudemment cette accusation pour la rendre soutenable. On commence par établir que l'art dans sa sphère la plus haute doit rester immobile, immobile comme la religion; alors on se donne beau jeu pour présenter comme autant de chutes les progrès les plus réels et les plus éclatants; car il faut savoir que des hommes de pensée et de talent, et dont nous nous plaisons à reconnaître ici les intentions louables sans doute et le beau caractère, se sont cependant laissés aller, dans ces derniers temps, à parler de la dégénération et de la chute de Raphaël [1]. Qu'est-ce à dire que cela? et comment le prendre? Ainsi donc, Raphaël aurait renié son art, et son art devrait maintenant renier Raphaël! Il aurait vécu trop long-temps pour sa

1. Voir principalement un bel article inséré par M. de Montalembert, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1837, sous le titre : *De l'état actuel de la Religion en France.*

gloire, ce grand homme mort à trente-huit ans! Le peintre de la Transfiguration se serait ravalé lui-même dans sa dernière œuvre! La Providence aurait mal servi l'art en n'étouffant pas ce génie dans son enfance, et en ne préservant pas l'avenir des effets de sa prévarication! Eh! mon Dieu! quel système a donc eu besoin de cette énormité pour vivre, et quelle promesse a donc osé demander d'avance un tel sacrifice! Ce sont les promoteurs de l'art prétendu religieux qui, dit-on, se restaure en France, en ce moment, qui sont arrivés à cette hardiesse dès leurs débuts. Cependant, nous espérons encore qu'il nous sera permis d'attendre les résultats qu'on nous annonce avant de nous départir de ce que nous tenons, de ce que la postérité pendant trois siècles, nous a appris à révérer. Malgré tout le mérite que nous nous empressons de reconnaître aux productions de ces artistes, nous ne saurions nous en contenter en présence des œuvres consacrées qu'on veut désormais nous forcer à dédaigner. En présence du tableau *païen* de la Transfiguration, ou même de toutes ces madones *aux types impurs,* inspirés à Raphaël par la Fornarina, nous ne savons pas si les beaux travaux d'Overbeck, de Weith, de Cornelius, de Hess, pourraient ébranler nos convictions, même en nous plaçant au point de vue qu'on leur prête et qui les recommande. Pour ce qui est des œuvres moins importantes des jeunes artistes français qu'on couronne, prématurément au moins, d'une double auréole de sainteté et de génie, nous ne persécuterons pas assez leur culte naissant pour in-

scrire leurs noms et leurs triomphes à côté du nom maudit et des chutes de Raphaël.

Au reste, il faut bien accorder que la question, soulevée avec bonne foi et talent, a quelque chose de grave en soi, et qui appelle, dans l'intérêt de l'art, un sérieux examen et une forte réfutation. Nous aimerions à la voir traitée par quelqu'un dont la puissance égalât la tâche. Pour nous, nous n'oserions l'entreprendre : cette discussion viendrait forcément aboutir loin de nos limites et de nos facultés. C'est d'une région qui nous est étrangère qu'on est descendu sur notre terrain ; et c'est peut-être pour cela qu'on y vacille et qu'on s'y reconnaît mal. A notre gré, pareille chose nous arriverait infailliblement si nous sortions de chez nous et de nos études habituelles. A d'autres donc de rendre ce service réel à l'art, qui nous semble menacé, et qu'on veut manifestement étrangler dans les langes de son berceau. Nous désirons que quelqu'un entende l'appel sérieux que nous faisons, et nous indiquons ici, seulement pour mémoire, que nous reviendrons autre part sur un point de la difficulté que nous croyons avoir bien saisi, et que nous tâcherons d'éclairer avec quelque développement.

Une chose importante et malheureusement de laquelle on ne se préoccupe guère quand on bâtit des systèmes et qu'on établit des doctrines, c'est de coordonner ses notions assez clairement pour pouvoir les embrasser toutes d'un regard et n'en négliger aucune. Cela suffit pour donner aux hommes les plus graves et les plus convaincus un air d'inconsistance

et de mauvaise foi qui nuit à la these souvent précieuse qu'ils s'efforcent de soutenir. Nous avons remarqué cela surtout à propos de Raphaël. Ce grand homme, en effet, a été trop bien accueilli par la gloire, pour qu'on n'ait pas, à différentes reprises, essayé de fonder une doctrine générale de l'art à l'ombre de son talent et sous l'abri de ses illustres exemples. Cependant, à l'exception de sa descendance immédiate, à l'exception de ses élèves qui, de son vivant et sous ses yeux, appliquèrent ses fortes doctrines, et qui après sa mort les représentèrent encore puissamment, aucune de ces tentatives n'a pu réussir. Pourquoi? C'est qu'à chaque essai on a produit un morceau du maître, s'il est permis de s'exprimer ainsi, et l'on a prétendu donner le maître entier; c'est qu'on a professé un lambeau de sa théorie, recommandé une de ses qualités, imposé une de ses conditions, et l'on n'a jamais voulu regarder ou permettre qu'on regardât le lien, l'ensemble sans lequel cependant rien n'est imposant ni durable dans les arts. Ses élèves même, tous ces hommes *bons et vaillants*, comme dit notre auteur, tous ces collaborateurs dévoués et intelligents sans l'aide desquels le peintre d'Urbin n'aurait pas élevé si haut sa souveraineté, servirent les premiers à la morceler et à la disperser; comme les lieutenants d'un conquérant après sa mort gaspillent la conquête, et s'empressent de détruire l'unité qu'ils ont travaillé eux-mêmes à créer. Ainsi depuis Jules Romain, le Fattore, Garofolo, Polydore de Caravage, Perino del Vaga et tous les autres, la véritable in-

telligence de la doctrine de Raphaël a été chaque jour s'obscurcissant et s'effaçant de plus en plus; Personne ne s'est trouvé dans les écoles qui la comprît entière et la professât pleinement. La jeunesse italienne, tout en protestant de son admiration pour elle, se précipita d'abord aux leçons empoisonnées des Carraches, et l'art, de cascade en cascade, est arrivé à s'annihiler en Italie. Cependant les moindres œuvres de Raphaël, disséminées en Europe, semblent assez belles pour pousser vers Rome, comme vers le pôle de l'art, tous ceux qui s'y vouent avec amour et vénération; cependant Raphaël est toujours vivant dans Rome; ses œuvres les plus belles, embellies encore par le prestige du temps, couronnées par l'admiration la plus constante et la plus unanime, appellent et sollicitent tous les courages, et n'en fortifient aucun.

Ce n'est pas, à Dieu ne plaise, que nous nous refusions à voir les efforts et les succès de l'homme qui aujourd'hui honore peut-être le plus notre art. M. Ingres a certainement mérité de ne pas être oublié quand on parle de Raphaël. C'est le droit des études patientes, consciencieuses, longues et persévérantes, de se concilier l'appréciation la plus sincère et les plus vives sympathies. Au déclin de son âge, après tant de travail et d'efforts, M. Ingres doit obtenir de la jeunesse amie des arts un témoignage unanime et profond de respect et d'admiration, qu'elle seule, au reste, si nos souvenirs sont fidèles, a su lui apporter la première. Mais cette admiration doit rester dans des limites et s'appuyer sur des

bases qui assurent sa durée et son prix. Qu'on aille porter l'engouement et les applaudissements passionnés et inintelligents à d'autres qu'aux talents appliqués et austères; car ces talents, qui doivent demeurer dans l'estime, n'ont pas besoin de ces applaudissements, nécessairement éphémères comme tout ce qui n'a ni cause ni mesure. La mode est la postérité des gens destinés à l'oubli; ceux que l'avenir attend demandent moins de bruit. Nous ne croyons donc pas accomplir un devoir rigoureux, ni faire acte d'un triste courage en n'accordant à M. Ingres que la part qui lui est due; elle est trop belle encore, pour qu'il n'en soit fier dans nos temps où l'art est si pauvre et si déprimé. Et qu'on ne croie pas que ce serait un petit malheur pour lui si on lui accordait davantage. Il faudrait, après bien de la fatigue et une grande dépense d'arguments et de paroles, venir retirer un jour ce talent précieux de la défaveur que la réaction, qui suit toujours l'engouement, lui aurait jetée avec une injustice égale et une disproportion pareille. Ne nous faut-il pas maintenant disputer David à la ruine de son école, et protéger sa gloire du mal que ses élèves lui ont fait? M. Ingres aussi a de nombreux élèves sur ses traces; et il est bon de prévoir. Aujourd'hui il vaut mieux pour un homme avoir derrière soi les clameurs aveugles d'une critique malveillante, que les mauvais offices et le dangereux tribut des pâles imitateurs. Nous ne sommes pas dans un temps où l'art puisse se constituer en écoles fortes et durables; ce temps viendra un jour peut-

être. Jusque là, que chacun reste dans la voie individuelle, et s'efforce seulement à ne pas laisser dépérir la tradition partielle à laquelle il se voue; jusque là, que personne ne soit maître ni écolier. Quelle autorité, en effet, et quelle soumission un peu consciencieuse et motivée peuvent surgir au milieu des maigres travaux et de l'intérêt sans chaleur et sans but dont on encourage aujourd'hui l'art? Ainsi que le rapporte le Vasari, Raphaël, semblable à un prince, marchait escorté de ses cinquante élèves; mais Raphaël avait été choisi par la Providence pour être le représentant suprême de l'art, dans son siècle le plus beau.

NOTES.

(1) La famille des *Santi* ou Sanzio était ancienne à Urbin. Elle possédait sa généalogie que l'on trouve écrite sur un rouleau, qu'Antonio de' Santi, fils de Giulio, chef de la famille, tenait dans un portrait de lui, qui existe dans le palais Albani. On y lit que c'est de cet Antonio que, par un Sebastiano, puis par un Gio. Battista, descend *Gio. ex quo ortus est Raphaël qui pinxit a.* 1519, et que Sebastiano avait pour frère un *Galeazzo egregium pictorem*, et père de trois peintres, Antonio, Vincenzio et Giulio, qui est nommé *maximus pictor*. Ainsi, on remarque quatre peintres dans cette branche des Sanzj. Nous ignorons s'il reste d'eux quelque souvenir à Urbin.

(2) On voit encore aujourd'hui à Urbin des peintures du père de Raphaël, qui indiquent que cet homme n'était pas sans mérite. On lui attribue, dans une petite église dédiée à San Francesco, le Martyre de ce patron, avec une figure en raccourci, que Raphaël, étant fort jeune, imita dans le tableau du Mariage

de la Vierge, à Città-di-Castello. Il signait ses ouvrages *Jo. Sanctis Urbi*, c'est-à-dire *Urbinas*. Lanzi a lu cette inscription sur un tableau de l'Annonciation que peignit Giovanni dans la sacristie des Conventuels de Sinigaglia.

(3) Vasari cite ce tableau comme le premier qu'a produit Raphaël. On peut révoquer en doute cette particularité, car cet ouvrage est bien supérieur aux deux tableaux dont il nous parle après.

(4) Cette peinture, connue sous le nom du Sposalizio, doit dater d'une époque postérieure à celle de 1501 où furent terminés les tableaux précédents. On dit que l'on peut lire la date de 1504 sur la corniche du temple qui fait le fond du tableau. Gravé par Longhi.

(5) Selon Vasari lui-même, dans un autre passage, ce ne fut pas Pie II qui confia ce travail au Pinturicchio, mais le cardinal Francesco Piccolomini qui arriva ensuite à la papauté sous le nom de Pie III. Ces peintures furent terminées en 1503.

(6) Il est peu probable que Raphaël ait pu voir le fameux carton de Michel-Ange à cette époque. Comme nous l'avons dit dans la note précédente, les peintures de la bibliothèque de Sienne furent terminées en 1503, ce qui est confirmé par le testament du cardinal Piccolomini, fait le 30 avril de la même année, et l'on sait positivement que Michel-Ange ne termina son carton qu'en 1506, lorsque, voulant se dérober au ressentiment de Jules II, il s'enfuit de Rome et revint à Florence.

(7) Ces deux petites vierges sont peut-être celles que Crozat a fait graver.

(8) Gravé par Morghen. Vasari prend ici et un peu plus loin l'église de San-Francesco pour celle de San-Bernardino.

(9) La Chapelle del Carmine, peinte le siècle précédent par Masaccio, était devenue alors le rendez-vous de tous les artistes. Raphaël a imité de Masaccio, pour ne pas dire plus, l'Adam et Ève des loges du Vatican, et l'ange qui tient l'épée flamboyante.

(10) Fra Bartolommeo est assurément l'homme auquel Raphaël est le plus redevable du changement qui, surtout pour la

couleur, caractérise ce que l'on a appelé sa seconde manière. Voyez la vie de Fra Bartolommeo.

(11) Ce tableau, connu sous le nom de la belle Jardinière, fut acheté par François Ier du gentilhomme de Sienne pour lequel il avait été fait, et se trouve aujourd'hui dans notre musée du Louvre. Gravé par Desnoyers.

(12) Ce tableau, connu sous le nom de l'École d'Athènes, a été gravé par Georges Mantuan, Philippe Thomassin et Volpato. On a conservé plusieurs traits des esquisses que Raphaël avait faites du même sujet.

Les gravures de ces esquisses se trouvent dans la collection de Landon, pl. 354 et 355. Nous devons relever ici une erreur du Vasari qui mêle les personnages de l'École d'Athènes avec ceux de la Messe, en réunissant dans sa description les évangélistes et les anges avec Platon, Aristote et Diogène.

(13) La marche suivie par Vasari, dans la description des tableaux de la salle de la Segnatura, semble indiquer que la peinture du Parnasse aurait été exécutée avant celles de la Messe et de la Jurisprudence. Raphaël commença par la Messe, fit ensuite l'École d'Athènes et le Parnasse, et termina par la Jurisprudence. Le Parnasse a été admirablement gravé par Marc-Antoine, mais avec quelque différence, attendu qu'il le grava d'après une esquisse de Raphaël, et non d'après le tableau.

(14) Ce tableau, connu sous le nom de la Messe ou de la Dispute du Saint-Sacrement, a été gravé par Volpato. Le Musée possède les copies de la Messe, du Parnasse et de l'École d'Athènes. Elles ont été exécutées par les élèves de l'École des beaux-arts à Rome, fondée en 1666.

(15) Ce tableau, que nous avons indiqué sous le nom de la Jurisprudence, a été gravé par Morghen. — La salle de la Segnatura, qui renferme les quatre grandes compositions dont nous venons de parler, fut terminée en 1511. On lit cette date au bas du tableau du Parnasse.

(16) Gian Barile, Florentin, habile sculpteur en bois, travailla avec Fra Giovanni de Vérone. Les sculptures de cette salle sont vraiment admirables. Louis XIII, voulant orner le palais du Louvre, les fit dessiner une à une par le Poussin. Mariette pos-

sédait ces dessins dans sa collection. Nous ignorons ce qu'ils sont devenus aujourd'hui.

(17) Ce portrait a été gravé dans le Musée de Florence, par Wickar, tom. III, 32e livraison.

(18) Ces paroles du Vasari ont donné lieu à d'interminables disputes entre les sectateurs des écoles romaine et florentine. Le Bellori attaqua le Vasari, le Crespi lui répondit, et beaucoup d'autres écrivains se déclarèrent pour l'un ou pour l'autre parti. — Nous ne nous étendrons point ici sur cette question, que nous avons traitée dans les réflexions dont nous faisons suivre la vie de Raphaël.

(19) Cet admirable tableau, connu sous le nom de la Vierge au Donataire ou de Fuligno, a été gravé par Desnoyers. On l'a vu à Paris, maintenant il est à Rome dans le Musée des tableaux du Vatican.

(20) Cette composition est peut-être celle où Raphaël s'est montré le plus coloriste. Quelques-unes de ses têtes soutiendraient le parallèle avec celles des meilleurs maîtres vénitiens.

(21) Volpato a gravé la Délivrance de saint Pierre de sa prison. Nous donnerons en peu de mots une description de cet ouvrage que Vasari nous a semblé expliquer d'une manière assez obscure. Cette peinture représente trois scènes distinctes. La scène du milieu laisse apercevoir, au travers d'un grillage de fer, saint Pierre endormi, et visité dans sa prison par l'ange libérateur. A gauche, on voit l'apôtre sortant de sa prison, précédé par l'ange. A droite, se trouvent des groupes de soldats; l'un d'eux donne l'alerte à ses compagnons.

(22) Gravé par Carle Maratte et Volpato.

(23) Gravé par Volpato.

(24) On ignore où se trouve aujourd'hui ce tableau. Celui que Vasari a cité précédemment est connu sous le nom de la Vierge au poisson, et a dû être exécuté vers l'an 1515. Desnoyers a gravé ce tableau, qui a voyagé de Naples en Espagne, d'Espagne à Paris; et qui, enfin, est retourné de Paris en Espagne.

(25) On pense que Jules Romain et Jean d'Udine ont tra-

vaillé à ce tableau. Vasari raconte que Raphaël, ayant envoyé cette peinture à Bologne, à son ami Francesco Raibolini, dit Francia, ce peintre fut saisi d'un tel étonnement à l'ouverture de la caisse, qu'il en tomba malade et mourut. La sainte Cécile a été gravée par Marc-Antoine, Strange et Massart.

(26) Ce tableau n'a pas été peint après la sainte Cécile, comme le dit Vasari. Il fut exécuté en 1520, et celui de la sainte Cécile en 1513. Vasari s'est aussi trompé sur le véritable sujet de la composition où Raphaël a représenté la Vision d'Ézéchiel. Ce petit tableau, dont il existe de nombreuses copies qui empêchent de discerner l'original, a été acheté par Nicolas Poussin et envoyé en France. Ce fut pour lui donner un pendant qu'il fit de la même grandeur son Ravissement de saint Paul. L'Ézéchiel a été gravé par de Poily.

(27) Il existe une belle copie de ce tableau par Taddeo Zuccheri.

(28) *A Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, che è tenuto, etc.* Il fit à Bindo Altoviti, lorsqu'il était jeune, son portrait qui passe, etc. Nous avons conservé l'équivoque que l'on a voulu faire résulter du pronom possessif *suo*, son; car il s'est élevé au sujet de cette phrase du Vasari une controverse dans laquelle nous nous abstiendrons d'entrer. Il est pour nous évident qu'il s'agit ici du portrait de Bindo et non de celui de Raphaël. Nous en tirons les preuves de la phrase même de Vasari, qui est correcte et ne comporte point d'amphibologie, et du portrait de Bindo qui n'offre aucune analogie avec celui bien connu de Raphaël. Bindo est blond, haut en couleur et d'un ton vermeil; Raphaël a les cheveux bruns, et la couleur de son teint tire sur l'olivâtre. Mais en voilà déjà trop sur ce sujet. Ce portrait a été vendu en 1811 au roi de Bavière pour la somme de 14,000 sequins (160,000 fr.).

(29) Ce tableau a été gravé par Cornelius Cort.

(30) Ce portrait est à Florence. On en fit dans le temps plusieurs copies. La plus célèbre est celle d'Andrea del Sarto qui, après avoir appartenu au duc de Mantoue, passa à Parme et de là à Naples où on la voit aujourd'hui. Jules Romain la prit long-

temps pour l'original auquel il avait cependant travaillé lui-même avec Raphaël. Sa méprise ne cessa que lorsque Vasari, en tirant le tableau de son cadre, lui eut montré le nom d'Andrea del Sarto écrit sur le bord caché par l'encadrement.

(31) Comolli porte à vingt-sept le nom des portaits peints à l'huile par Raphaël, parmi lesquels on cite ceux des personnages les plus célèbres de cette époque, savoir : Laurent et Julien de Médicis, Bembo, della Casa, Carondelet, Baldassar Castiglione, Inghirami, Baldo, Bartolo, Bindo Altoviti, Jeanne d'Aragon.

(32) Cet édifice fut détruit lorsque l'on éleva la colonnade de la place de Saint-Pierre. Selon Bottari, il était situé au-delà de l'église de la Transpontine.

(33) Bartsch, dans son ouvrage intitulé le Peintre graveur, tom. VII (Vienne, 1802), nous apprend qu'Albert Durer mourut le 6 avril 1528. Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'époque de sa naissance; les uns le font naître en 1470, d'autres en 1471.

(34) Ce Portement de croix, connu sous le nom de Lo Spasimo di Sicilia, fut enlevé secrètement au couvent de Palerme par Philippe IV, qui le fit passer en Espagne. Le couvent fut indemnisé par une rente de mille écus. Ce tableau, transporté à Paris en 1810, et remis sur toile en 1816, est retourné en Espagne. — Gravé en 1519 par Augustin Vénitien, et dernièrement par Toschi.

(35) Le Musée possède une copie de ce tableau qui a été gravé par Thomassin et par Morghen.

(36) Gravé par Aquila.

(37) Vasari se trompe. Ce sujet représente le Couronnement de Charlemagne par Léon III; voyez Bellori, page 50, et la description du palais du Vatican, page 227. Il a peut-être été induit en erreur par l'inscription placée dans l'embrasure de la fenêtre, et qui porte : LEO. X. P. M. A. CHR. MCCCCCXVII. Mais cette inscription indique le pape qui fit peindre ce tableau, et non le pape que Raphaël y a peint, quoique sous les traits de Léon X. — Gravé par Aquila.

(38) Vasari s'est encore trompé sur le sujet de cette peinture qui représente la Justification du pape Léon III.

(39) Ces peintures ont été restaurées par Carle Maratte.

(40) Ces peintures furent détruites, ou du moins grandement endommagées sous Paul IV.

(41) Voyez la description du Vatican par Taja, pag. 399 et 400; Rome, 1750.

(42) Ce tableau, connu sous le nom de la Vierge de Dresde, a été gravé par Muller.

(43) Ce tableau, peint en 1517, avait déjà, du temps du Primatice, souffert quelques détériorations, car on trouve un payement porté en dépense fait à cet artiste pour le restaurer. Depuis, le bois sur lequel il était peint s'étant trouvé vermoulu, il fut remis sur toile. On le voit aujourd'hui au Musée du Louvre. Il a été gravé par Claude Duflos, Gilles Rousselet, Nicolas Larmessin et Chatillon.

(44) Le Musée possède le portrait de Jeanne d'Aragon. Raphaël peignit seulement la tête, le reste fut terminé par Jules Romain.—Gravé par Morghen.

(45) Ces fresques ont été beaucoup endommagées par les intempéries de l'air. La restauration en fut confiée, dit-on, à Carle Maratte. Voyez Bellori, *Della Reparazione.... e della Loggia di Raffael alla Lungara.*

(46) Quelques écrivains prétendent que Raphaël est l'auteur des cartons sur lesquels Sébastien del Piombo aurait exécuté les fresques qui décorent cette chapelle. Quelques-uns vont même jusqu'à lui donner une part dans les sculptures, en lui en attribuant, soit l'invention, soit la direction.

(47) La Bataille de Constantin a été gravée par Aquila.

(48) Bernard Van Orlay, de Bruxelles, Michel Coxie, de Malines, et d'autres Flamands, élèves de Raphaël, furent chargés de surveiller en Flandre le travail de ces tapisseries. Les cartons ne furent pas rapportés à Rome avec les tapisseries. Ils avaient été découpés en morceaux perpendiculaires pour la

commodité des ouvriers. Oubliés dans les fabriques, ils furent acquis par Charles Ier, roi d'Angleterre. On les conserva dans une mauvaise caisse au palais de Whitehall jusqu'au moment où ils furent mis en vente publique. Cromwell donna ordre de les acheter. Sous le roi Guillaume, ils furent enfin réunis ; mais on se trouva obligé de les restaurer, car ils avaient un peu souffert. Une belle galerie fut construite au palais d'Hampton-court pour les recevoir, et on prit toutes les précautions possibles pour les garantir des injures de l'air et de l'humidité. Transportés ensuite dans le palais de Windsor, ils y restèrent quelques années; mais ils sont revenus au palais d'Hampton-court où on les voit aujourd'hui. Ils ont été gravés par Nicolas Dorigny.

(49) Ce fameux tableau, connu sous le nom de saint Jean dans le désert, appartient à la Galerie de Florence. Il en existe plusieurs copies faites par Perino del Vaga ou par le Fattore et par Jules Romain.

(50) La Transfiguration a été gravée par Morghen.

(51) Voyez la note 6.

(52) Le Musée possède quinze tableaux de Raphaël : une sainte Famille que Raphaël peignit en 1518, deux ans avant sa mort, pour François Ier. — La sainte Famille, connue sous le nom de la Belle jardinière. — Le Sommeil de Jésus. — Saint Michel combattant le démon. — La Vierge et l'enfant Jésus. — Saint Michel terrassant des monstres. — Saint George, monté sur un cheval blanc, combattant un dragon. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph. — L'Abondance : modèle pour une fontaine. — Portraits de Marc-Antoine et du Pontorme. — Portrait de Jeanne d'Aragon. — Portrait de Baldassar Castiglione. — Portrait d'un jeune homme. — Portrait d'homme. — Sainte Marguerite.

GUGLIELMO DA MARCILLA,

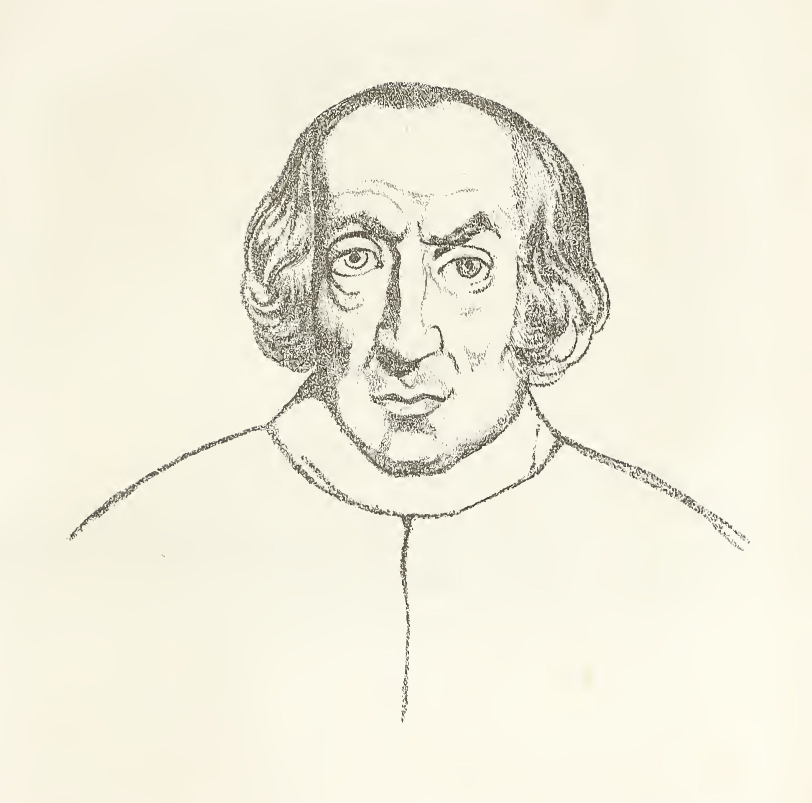
PEINTRE VERRIER.

Dans le temps où le ciel prodiguait aux arts ses plus grandes faveurs, florissait Guglielmo da Marcilla. Il était Français de naissance; mais son séjour constant à Arezzo, et l'affection qu'il porta à cette ville, nous donnent le droit de dire qu'elle fut la patrie de son choix, et qu'ainsi on peut à juste titre le considérer comme Arétin.

Il importe peu qu'un homme soit d'une région étrangère et lointaine, et même d'une nation barbare ou inconnue, si son esprit est éclairé, s'il exerce un art ingénieux, si bientôt enfin ses qualités et l'éclat de ses œuvres lui procurent l'estime et la renommée dues au vrai mérite.

On voit des personnes, forcées de s'expatrier, se trouver si parfaitement accueillies chez des peuples amis des arts et des étrangers, qu'elles s'y naturalisent et oublient leur pays natal. Ainsi Guglielmo choisit Arezzo comme un asile où il pouvait vivre et mourir en paix.

Il avait cultivé le dessin en France dans sa jeunesse, et s'était occupé en même temps de l'art de



GUGLIELMO DA MARCILLA.

peindre sur verre. Sa couleur était aussi agréable et aussi harmonieuse que celle des plus habiles peintres à l'huile.

En France, cédant aux instances de quelques camarades, il se trouva présent au meurtre de l'un de leurs ennemis, et fut obligé, pour se soustraire à la justice, de se faire moine de l'ordre de Saint-Dominique : mais il n'abandonna point les études de son art; au contraire, il s'y appliqua davantage, et atteignit une grande perfection.

Dans ce temps, le pape Jules II donna commission à Bramante d'Urbin de faire placer bon nombre de vitraux peints aux fenêtres de son palais du Vatican. Bramante cherchait donc les plus habiles ouvriers en ce genre, quand on lui apprit qu'il y en avait en France plusieurs qui faisaient des choses vraiment merveilleuses. La preuve lui en fut fournie par un vitrail du cabinet de l'ambassadeur du roi de France à Rome. Ce vitrail, monté dans un châssis, était en verre blanc; la figure qui y était peinte avait demandé l'emploi d'une infinité de couleurs, toutes fondues au feu sur la vitre même. Bramante fit offrir à ces artistes des appointements considérables, pour les attirer à Rome. Claudio, le plus grand maître de cet art en France, était de ce nombre, et, connaissant l'habileté de Guglielmo, chercha à le séduire par de l'or et des promesses. Ce ne fut pas difficile, car le pauvre frère désirait encore plus sortir de son couvent que Maestro Claudio n'avait besoin de l'emmener, tant l'envie et les mauvais procédés dont les moines usent souvent entre eux

lui avaient fait prendre leur société en aversion. Ces deux artistes arrivèrent donc à Rome, où Guglielmo changea le froc de Saint-Dominique pour celui de Saint-Pierre.

Bramante avait fait ouvrir deux fenêtres en travertin dans la salle du palais qui précède la chapelle. Cette pièce est embellie aujourd'hui d'une voûte construite par Antonio da San-Gallo, et aussi de stucs admirables de la main de Perino del Vaga, Florentin. Les vitraux en furent peints par Maestro Claudio et par Guglielmo. Mais, tout admirables qu'ils étaient, ils furent détruits pendant le sac de Rome, afin d'en tirer les plombs pour faire des balles; beaucoup d'autres verrières peintes par eux dans le Vatican subirent le même sort; il en reste une cependant dans la chambre à feu de Raphaël à la tour Borgia. Cette peinture représente des anges qui soutiennent les armes de Léon X.

Ces artistes décorèrent encore, dans la chapelle de Santa-Maria-del-Popolo, deux fenêtres placées derrière la Madone, de sujets tirés de la vie de la Vierge. Ces ouvrages furent très admirés par les connaisseurs, et acquirent à leurs auteurs autant de profit que de gloire. Mais Maestro Claudio, désordonné et gros mangeur, comme les gens de sa nation, chose funeste dans le climat de Rome, tomba malade d'une fièvre si grave, qu'il mourut le sixième jour.

Guglielmo, ayant perdu l'appui de son compagnon et resté seul, se mit à peindre un vitrail dans l'église des Allemands, Santa-Maria-de-Anima, à Rome; ce

qui fut cause que le cardinal Silvio lui proposa de faire pour lui quelques peintures sur verre et autres ouvrages, à Cortona, sa patrie. Ces offres ayant été acceptées par le frère, il l'emmena, et le fit commencer par la façade de sa maison du côté de la place. Guglielmo y peignit en grisaille Crotone et les premiers fondateurs de la ville.

Le cardinal, après avoir reconnu que notre artiste joignait à l'excellence du talent l'excellence du caractère, s'intéressa à lui et lui fit peindre la fenêtre de la grande chapelle de la paroisse de Cortona, où il représenta la Nativité du Christ et l'Adoration des Mages.

Le fait est que cet artiste possédait à fond l'entente, le génie et la pratique complète de son art. Il était tellement maître de sa couleur et comprenait si bien l'effet, que nul autre ne sut mieux que lui mettre chaque chose à son plan. Il y a une telle harmonie et une telle science dans ses vitraux, que les figures s'y détachent du fond des fabriques ou des paysages avec autant de force que dans les meilleures peintures à l'huile. Ses compositions sont riches et bien ordonnées. Son intelligence était surtout remarquable dans la manière dont il savait éviter les inconvénients qui résultent naturellement de la division en tant de morceaux des verres sur lesquels il peignait, genre de difficulté bien fait pour étonner et arrêter ceux qui n'auraient point eu une habileté semblable à la sienne. Cependant il s'en jouait en quelque sorte, disposant si bien son travail, que les enchâssures de plomb ou de fer venaient toujours

se dissimuler dans les ombres ou les plis de ses draperies, de façon que ces lignes, nécessairement obscures, au lieu de traverser disgracieusement ses figures et de les couper en tous sens, venaient donner plus de précision à ses contours et plus de nerf à ses ombres. La brosse n'eût pas été plus heureuse sur la toile. C'était, certes, ce qui peut s'appeler faire de nécessité vertu.

Guglielmo ne se servait que de deux couleurs pour ombrer les verres qu'il soumettait à l'action du feu. Il tirait l'une des battitures de fer, et l'autre de celles de cuivre. La première, étant noire, lui servait à ombrer les bâtiments, les vêtements et les cheveux; la seconde lui donnait une teinte tanée propre aux chairs. Il tirait aussi un grand parti d'une pierre dure qu'il faisait venir de France ou même de Flandre; cette pierre rouge, connue aujourd'hui sous le nom de *lapis amotica*, sert pour brunir l'or. Lorsqu'elle est mélangée avec de la gomme, après avoir été broyée d'abord dans un mortier de bronze, et ensuite sur une plaque de cuivre ou de laiton, avec une molette de fer, elle produit sur le verre un merveilleux effet.

Lorsque Guglielmo arriva à Rome, quoique très habile dans toutes les parties de son art, il n'était cependant pas très bon dessinateur; mais en ayant bientôt reconnu l'inconvénient, il se mit à étudier sérieusement; et, quoique déjà âgé, il fit de véritables progrès. On peut s'en convaincre en examinant les verrières qu'il exécuta dans le palais du cardinal Silvio à Cortona, et l'œil-de-bœuf où se

trouvent les armes de Léon X, dans la paroisse de la même ville, à main droite en entrant dans l'église. Deux petits vitraux qui sont à la confrérie de Jésus, sur lesquels il a représenté le Christ et saint Onofrio, montrent également combien ses derniers ouvrages l'emportent sur les premiers.

Il résidait à Cortona lorsque Fabiano, fils de Stagio Sassoli, mourut à Arezzo. C'était un homme de talent, sachant bien peindre un grand vitrail. Les marguilliers de l'évêché confièrent alors à son fils Stagio et à Domenico Pecori trois grandes fenêtres de la chapelle principale, de vingt brasses chacune. Quand leurs vitraux furent achevés et mis en place, ils ne satisfirent point les Arétins, quoique certes ils ne fussent pas sans mérite.

Dans le même temps, Messer Lodovico Bellichini, médecin distingué et l'un des citoyens influents d'Arezzo, fut appelé à Cortona pour soigner la mère du cardinal, et s'attacha si intimement à Guglielmo, qu'il passait à causer avec lui tout le temps dont il pouvait disposer. Le peintre, qui portait alors le titre de prieur, parce qu'il avait obtenu le bénéfice d'un prieuré, s'affectionna beaucoup de son côté au médecin; et lorsque ce nouvel ami lui demanda s'il consentirait, avec l'assentiment du cardinal, à venir faire quelques ouvrages à Arezzo, il s'y montra disposé, et s'y rendit en effet avec l'approbation de son protecteur.

Stagio, ayant rompu son association avec Domenico Pecori, accueillit Guglielmo dans sa maison; et le premier ouvrage que fit le prieur dans cette

ville fut à l'évêché. C'était un vitrail pour la chapelle des Albergotti, dédiée à sainte Lucie. Il y avait représenté cette sainte et saint Silvestre avec tant de vérité, qu'il semble que ces figures sont vivantes. Du moins on peut dire sans exagération que c'est une admirable peinture. Sans nous arrêter à l'art avec lequel les chairs y sont traitées, nous dirons que le verre y est attaqué avec la plus grande hardiesse et le plus rare bonheur. Voici comment : chaque feuille de verre étant couverte d'un côté seulement d'une couche d'azur, de vert ou de rouge, il s'agit, en beaucoup d'endroits, d'enlever cette couche afin de la remplacer sur le verre redevenu blanc, par une teinte quelconque, suivant le besoin. Guglielmo écorchait franchement le verre. On peut s'exprimer ainsi; car, on le voit, c'était en quelque sorte lui enlever sa première peau. Tandis que les autres peintres, ayant moins d'habitude et moins de confiance à manipuler leurs vitres, n'ayant pas le courage d'employer une pointe de fer, et ne voulant pas risquer de tout casser et de tout perdre, se résignaient à les user avec de l'émeri, après avoir ébauché l'entaille avec une roue de cuivre armée d'un fer. A la suite de cette opération, qui a rendu au verre sa blancheur première dans les endroits voulus, si, par exemple, l'on veut peindre une partie en jaune, il faut y promener avec un pinceau de l'argent calciné, juste au moment où la vitre va être mise elle-même au feu. Ces parcelles d'argent entrent en fusion, pénètrent le verre, et donnent un jaune superbe. C'est dans ces réelles difficultés que

brillaient l'intelligence et l'art de Guglielmo; c'est là surtout qu'il était sans égal; car peindre à l'huile ou autrement sur le verre, c'est peu de chose ou rien; lui conserver la transparence est peu difficile; mais parfondre toutes les couleurs au feu, et les mettre ainsi à l'abri des ravages de l'air et de l'eau, c'est le grand mérite et le vrai talent; et c'est en cela que ce grand maître fut particulièrement admirable, quoique d'ailleurs personne ne l'ait surpassé en dessin, en couleur et en composition.

Le prieur orna encore le grand œil-de-bœuf du baptistère de l'évêché. Ce vitrail représente le Baptême de Jésus-Christ par saint Jean. Le Christ est dans le Jourdain, et le saint tient une coupe pleine d'eau pour le baptiser. Un vieillard déjà nu se déchausse, et des anges préparent les vêtements du Christ. Dieu le Père, du haut du ciel, fait descendre l'Esprit-Saint sur son Fils.

Il exécuta encore dans le même lieu une fenêtre sur laquelle il peignit la Résurrection du Lazare enterré depuis quatre jours. Il est difficile de comprendre comment, dans un si petit espace, le prieur a pu rassembler tant de figures qui expriment la stupeur et l'épouvante. On souffre de la douleur de tout ce peuple; on sent pour ainsi dire la puanteur du corps de Lazare, et l'on partage l'allégresse que cause à ses sœurs sa résurrection. Cet ouvrage a nécessité une quantité inouïe de fontes et de recuites, tant il y a de couleurs placées les unes sur les autres. Les moindres détails y sont cependant remarquables par leur vivacité et leur vérité.

Mais celui qui veut connaître tout ce que le prieur a pu produire de plus beau en ce genre doit contempler, dans la chapelle de saint Mathieu, la vitre où cet apôtre est représenté au moment où il abandonne son comptoir et ses richesses pour suivre le Christ, qui l'appelle. Rien n'est plus admirable que la composition de ce sujet. Un apôtre endormi sur les marches d'un escalier est vivement réveillé par un autre; plus loin, saint Pierre s'entretient avec saint Jean; leur beauté a quelque chose de vraiment divin. Les effets de la perspective, les escaliers, les figures, le paysage, y sont rendus avec une telle perfection, que l'on dirait que ce sont point des vitraux, mais des merveilles tombées du ciel pour la consolation des hommes.

Guglielmo décora les autres fenêtres de cette église; il y peignit saint Antoine et saint Nicolas, puis le Christ chassant les vendeurs du temple, et la Femme adultère. Ces vitraux sont réellement magnifiques.

Les Arétins, remplis d'admiration pour le mérite et les travaux de cet artiste, l'encouragèrent et le récompensèrent dignement. Il en fut si reconnaissant, qu'il se décida à prendre Arezzo pour patrie, et à s'y faire naturaliser.

Réfléchissant ensuite que l'art du verrier est peu propre à conserver long-temps la mémoire de celui qui l'exerce, à cause des accidents qui peuvent chaque jour anéantir ses travaux, il voulut s'adonner désormais à la peinture. Les marguilliers de l'évêché le chargèrent alors de peindre à fresque trois

grandes voûtes, afin de satisfaire son désir de laisser un souvenir durable à Arezzo. Et pour lui prouver toute leur satisfaction, les Arétins lui donnèrent une terre de la confrérie de Santa-Maria-della-Misericordia, avec la jouissance pendant sa vie de plusieurs belles maisons; et de plus ils exigèrent, lorsque son travail fut achevé, que les marguilliers, après l'avoir fait estimer par de bons artistes, lui en payassent entièrement le prix.

Guglielmo, ainsi encouragé, voulut mériter tant de bienfaits; et cherchant à imiter les beautés de la chapelle de Michel-Ange, il se mit à peindre des figures d'une grandeur prodigieuse. Il eut une volonté si forte de se perfectionner dans son art; il y mit tant de persévérance, que, bien qu'il eût plus de cinquante ans, il se surpassa lui-même et prouva qu'il savait comprendre le beau et imiter le bon. C'est ce qui nous fait penser que celui qui aspire à la perfection peut au moins dépasser les bornes ordinaires de toute science, s'il n'épargne pas le travail. Le prieur fut d'abord effrayé de la grandeur des voûtes qu'il avait entrepris de peindre, n'étant nullement habitué à la fresque; aussi envoya-t-il chercher à Rome Maestro Giovanni, miniaturiste français qui, arrivé à Arezzo, peignit à fresque un Christ, et une bannière que l'on porte dans les processions. Ces ouvrages lui avaient été procurés par Guglielmo; il les termina avec beaucoup de soin.

Le prieur exécuta encore le vitrail circulaire de la façade de l'église de San-Francesco, où il représenta le pape dans le consistoire, les cardinaux, et saint

François. Il montra dans cette œuvre qu'il était vraiment né pour peindre sur verre, et que jamais on ne pourrait l'égaler en ce genre.

Enfin, notre ville d'Arezzo est pleine de chefs-d'œuvre de sa main. Les deux roses de notre église de la Madonna-delle-Lagrime ont été ornées par lui d'une Assomption et d'une Annonciation; sur les vitraux des autres ouvertures, il représenta un saint Jérôme. Il exécuta aussi une Nativité à San-Girolamo. De plus, il enrichit de ses œuvres divers lieux, entre autres Castiglione del Lago; et il envoya à Florence, à Ludovico Capponi, une vitre qui était destinée à l'église de Santa-Felicità, dans laquelle se trouvent les ouvrages de Jacopo da Pontormo, peintre très estimé, qui y décora une chapelle de peintures à fresque, à l'huile, et sur bois.

Ce vitrail de Guglielmo tomba entre les mains des frères Jésuates, qui exerçaient l'art de peindre sur verre à Florence. Ils le démontèrent entièrement, pour découvrir les moyens qu'il employait, enlevèrent même plusieurs morceaux sur lesquels ils firent leurs essais, et ils les remirent ensuite, non sans les avoir beaucoup altérés.

Le prieur voulut encore peindre à l'huile, et orna la chapelle de la Conception, à San-Francesco d'Arezzo, d'un tableau où l'on voit des têtes et des draperies fort bien exécutées; ce qui lui fit un très grand honneur, parce que c'était la première fois qu'il peignait à l'huile.

Le prieur, ayant acheté une très belle maison de campagne, se plaisait à l'arranger et à cultiver ses

jardins. C'était un homme très honorable, d'excellentes mœurs, et rempli de piété. Il ne pouvait se pardonner sa fuite de chez les Dominicains; aussi fit-il, pour le couvent de San-Domenico d'Arezzo, une très belle verrière où il figura une vigne s'élevant du corps de saint Dominique; il voulait ainsi représenter l'arbre allégorique de l'ordre produisant une grande quantité de saints frères. Dans le haut, on voit la Vierge, et le Christ qui épouse sainte Catherine de Sienne. Cette peinture est admirable et digne d'un grand maître; mais il en refusa le prix, désirant par là s'acquitter de ce qu'il devait à son ancien ordre.

Guglielmo envoya à Pérouse, pour l'église de San-Lorenzo, un très beau vitrail, et en peignit un grand nombre d'autres pour les environs d'Arezzo. Il s'occupa aussi d'architecture, et fit beaucoup de dessins d'ornements et plusieurs constructions pour les Arétins et leur territoire, entre autres les deux portes en pierre de San-Rocco, et l'ornement dont on entoura le tableau de Maestro Luca, à San-Girolamo. Il composa encore deux autres ornements, le premier pour l'abbaye d'Anghiari, et le second pour la confrérie della Trinità, à la chapelle del Crocifisso; puis il dessina un lavabo très riche pour la sacristie, qui fut parfaitement exécuté par le sculpteur Santi.

Comme le prieur travaillait sans relâche, l'hiver comme l'été, dans des lieux humides et malsains, il fut atteint d'une hydrocèle dangereuse. Les médecins l'opérèrent; mais peu de jours après, se sentant plus mal, il reçut en bon chrétien les sacre-

ments de l'Église, fit son testament, et rendit pieusement son âme à celui qui la lui avait donnée.

Il portait une affection toute particulière aux ermites Camaldules, qui sont à vingt milles d'Arezzo, dans la gorge des Apennins; il leur légua son corps et ses biens, et donna à son élève Pastorino, qui était resté plusieurs années près de lui, ses ustensiles de travail, ses vitraux et ses dessins; nous possédons un de ces derniers dans notre recueil, qui représente Pharaon submergé dans la mer Rouge. Pastorino s'appliqua à plusieurs parties de l'art de la peinture, et fit aussi des vitraux coloriés; mais il a laissé peu de choses de lui en ce genre. Maso Porro de Cortona, qui voulut aussi s'adonner à cette branche de l'art, était beaucoup plus habile pour réunir et cuire les verres que pour les peindre.

Guglielmo eut encore pour élèves Benedetto Spadari, puis Battista Borro d'Arezzo, qui sut l'imiter et faire de belles fenêtres, et Giorgio Vasari, de la même ville, qui reçut les premiers principes de ce grand maître.

Le prieur vécut soixante-deux ans, et mourut l'an 1537. C'est lui qui porta dans la Toscane l'art de colorier les verres, avec cette habileté et cette finesse qui le distinguent et qui lui méritèrent de si grands éloges. Quant à nous, nous conserverons toujours pour lui une vénération et une reconnaissance éternelles, et nous proclamerons sans cesse ses louanges dans tous nos ouvrages.

Le Vasari a écrit avec trop de soin la vie du bon Guglielmo da Marcilla, son voisin et son premier maître, pour que nous voulions y ajouter quelque chose. Mais comme il parle ici pour la première fois de la peinture sur verre d'une manière aussi explicite, nous pensons que c'est le cas d'esquisser l'histoire encore peu connue de ce genre de peinture, et de nous expliquer franchement sur les préjugés et les erreurs dont cette histoire a été successivement obscurcie.

Les arts du dessin, et la peinture surtout, ont de si nombreuses dérivations et viennent aboutir à des pratiques et à des usages si particuliers, qu'il serait embarrassant de les décrire et de les nombrer. Ce n'est pas là la moindre apologie qu'on puisse faire de notre art pour marquer son importance dans l'économie de la civilisation. En effet, la peinture préside ou assiste à une foule de manipulations qu'on croirait, au premier aperçu, devoir lui rester étrangères. Les produits de la fabrication, même la plus subalterne ou la plus arbitraire dans sa fin et ses moyens, sont encore soumis à l'entente de la forme et de l'harmonie. Comme on le voit, le développement de l'artiste aide au développement de l'ouvrier, les arts de l'œil perfectionnent ceux de la main, et le génie élève l'industrie à sa hauteur : étonnante correspondance, bien digne de remarque entre tous les résultats et tous les degrés du travail et de l'invention, et qui mériterait d'être mieux étudiée que nous ne le pouvons faire ici. Cependant cette multitude d'agents et de procédés divers, par lesquels

la peinture se transforme, ne sauraient constituer des arts à part, quand le but et les principes de l'art primordial y sont entièrement conservés. Ainsi, par exemple, la gravure, dont les genres sont si nombreux et les pratiques si multipliées, la peinture en camaïeu, à fresque, en détrempe, à sgrafitto, en mosaïque, en émail, sur verre, et tant d'autres, sont des modes d'agir différents d'un seul et même art; ces rameaux d'une même tige sont tellement attachés entre eux, qu'on ne pourrait facilement leur trouver une existence propre, ni fixer à chacun sa filiation précise. Ce serait peut-être un problème insoluble que de chercher à savoir laquelle, de la peinture sur verre ou de la peinture en émail, a donné naissance à l'autre. Il y a, pour ces deux genres de peinture, parité presque complète dans les matières premières et le mode d'emploi; bien plus, la peinture sur verre, dont nous traitons spécialement dans cette note, touche par plusieurs de ses pratiques essentielles à d'autres branches de la peinture, auxquelles elle a dû nécessairement les emprunter, si toutefois elle ne leur a pas prêté elle-même. C'est ce que nous ferons remarquer dans l'exposé succinct qui va suivre.

L'invention du verre remonte aux temps les plus anciens. On connaît à cet égard la fable imaginée, dit-on, par l'historien Josèphe, et répétée depuis lui jusqu'à nos jours, en passant par Pline et Bernard de Palissy. Les Phéniciens, les Égyptiens, les Grecs et les Romains employèrent le verre à de nombreux usages; leurs histoires en font foi, les musées et les

collections particulières des antiquaires en fournissent les preuves irrécusables. Presque tous ces curieux vestiges de la verrerie antique sont en verre colorié par des oxides minéraux. Il est hors de doute, par la beauté, la variété et l'éclat des plaques de verre, des porcelaines et des émaux égyptiens et romains, que l'antiquité connut à fond tous les procédés de cette coloration; on peut lire, sur ce point, les savantes dissertations de Caylus. La mosaïque et les différentes manières de peindre et d'orner par voie d'incrustation tirèrent un grand parti de cette connaissance; on pourrait dire, en restant exact, que les ressources de leur palette s'en accrurent. En effet, les différentes variétés du marbre et des autres pierres auraient difficilement mis à la disposition des mosaïstes la même abondance et le même éclat pour leurs teintes. Mais colorer le verre ou peindre dessus ne sont pas une même chose, et cette apparente conformité de termes a produit beaucoup d'erreurs et de divagations. Ainsi on a appelé peinture sur verre de véritables travaux de mosaïques; car, on le comprend, des plaques de verre, teintes, chacune uniformément dans sa masse, et n'arrivant à exprimer des motifs que par leur agrégation, constituent, quelles que soient leur grandeur et la manière dont on les expose à l'œil, de réelles mosaïques. Il est remarquable que les premiers ouvriers qui introduisirent ces mosaïques transparentes se servirent dans leurs essais du même lien, du même mortier qu'ils employaient dans leurs autres ouvrages; ils le disposaient en bandes et sous forme

de châssis; c'est plus tard qu'on imagina les tringles et les meneaux de fer ou de plomb. Ces premiers essais durent, quoi qu'on en dise, correspondre au moment où l'on remplaça par les vitres blanches ou colorées les pierres spéculaires, les feuilles d'albâtre ou de parchemin employées par les anciens à leurs fenêtres; car il semble que ces mosaïques ne durent avoir d'intérêt que par leur position perpendiculaire et leur interposition entre la lumière et l'œil, qui pouvaient seules leur donner la transparence. Or, on se décida fort tard à faire usage des vitres en verre. C'est à tort que le savant Winckelmann a prétendu que sous les empereurs romains les maisons étaient déjà vitrées; il a été induit dans cette erreur par une étourderie du traducteur des œuvres de Philon, et par un dessin apocryphe qu'il aura pris pour un dessin antique.

Les anciens n'avaient point de cheminées dans leurs maisons, et cette privation à elle seule leur imposait un système de fenêtres tout différent du nôtre. De plus, on sait que les temples antiques n'avaient d'autres ouvertures que la porte. Il était réservé aux architectes chrétiens d'entreprendre pour la première fois d'éclairer le sanctuaire. Cette amélioration de détail, bien importante si on veut lui donner une signification morale, s'ajustait pleinement d'ailleurs à l'ensemble des nouveautés artistiques que la pensée chrétienne impliquait, et qu'elle allait sans relâche s'efforcer à manifester. Cette poétique nouvelle, à peine éclose sous les persécutions de Dioclétien, s'était essayée déjà par des

mains ignorantes et dans des travaux grossiers, au milieu des catacombes et des sépulcres romains. Cet art nouveau, sorti d'un monde croûlant, jeté comme un enfant faible et nu au milieu des ruines, se débattant contre une longue anarchie, disputant toutes ses traditions, tous ses éléments, tous ses produits à la guerre, à l'incendie, au saccage, marcha cependant avec une espérance égale à sa résignation, depuis Constantin jusqu'à Grégoire VII. Sa naïve confiance, on pourrait dire sa folle présomption, était sans bornes. La conviction de ses progrès futurs éclate dès ses premiers pas. On dirait, à voir l'art chrétien amalgamer et pétrir dans son insouciante intrépidité toutes les données et toutes les formes antérieures, toutes les conceptions scientifiques et architectoniques du passé, qu'il remercie la barbarie d'avoir tout brisé pour le jeter dans son creuset. D'où pouvait lui venir cette confiance, et qui lui avait fait ces immenses promesses? Ce n'est point à nous à le rechercher et à répondre ici. Mais le fait est que, pour garantir les progrès de l'art chrétien et pour assurer sa marche, on voit dès son enfance se former les institutions les plus fortes. Le prêtre sanctifie le travail et les voyages, et la paix des abbayes abrite et féconde tous ces génies naïfs et profonds sortis du sein populaire. Alors surgit une vaste association, qui couvrit l'Europe et qu'on retrouve partout, laborieuse confrérie dont le signe était le marteau, ce vieux emblème du Nord : les francs-maçons se constituèrent. L'Église naissante leur applaudit comme à ses plus pieux et à ses plus

dignes enfants, elle consacra leurs rites et leurs symboles, et voulut souvent recruter dans leurs rangs obscurs ses saints et ses évêques. Cette association embrassait dans sa large étreinte tous ceux qui concouraient à l'érection, à l'achèvement, à l'ornement du temple; unique et bienfaisante patrie dans ces temps mauvais, elle protégeait ainsi à elle seule presque toutes les branches du travail, depuis le savant qui, à l'ombre du cloître, présidait au plan, et le mettait en harmonie avec les nombres symboliques et la mathématique sacrée, jusqu'au maçon qui élevait les tours mystiques de Sainte-Barbe, jusqu'au vitrier qui plaçait aux fenêtres la rose mystique de sainte Catherine, jusqu'à l'orfévre qui façonnait les vases sacrés, jusqu'au brodeur qui ornait les vêtements du prêtre. Cette troupe échappée ainsi à la glèbe, ces maçons que le travail et le pélerinage affranchissaient, s'étaient en récompense promis de renouveler par le monde les splendeurs du temple de Salomon. Ils avaient déjà les regards tournés vers l'Orient, dont l'art septentrional pressentait les merveilles bien avant le mouvement des croisades, qu'un homme du peuple, qu'un homme du Nord devait soulever le premier. La peinture sur verre parut surtout au peuple la plus prodigieuse de toutes les inventions. La foule, qui se rendait aux églises pour les prières matinales, fut ravie jusqu'à l'enthousiasme de voir le pâle soleil de sa froide contrée lui envoyer à son lever la gerbe étincelante de tous ces reflets d'or, d'azur, de pourpre et de feu. Il faut lire à ce sujet les vieux légen-

daires et les récits passionnés des poètes. C'était un véritable enivrement; impression première, dont nous pouvons difficilement nous rendre compte aujourd'hui que l'art a tant fait pour nous, mais qu'on ne peut pas non plus révoquer en doute. Venantius Fortunatus, le saint évêque de Poitiers, inaugure dans ses poèmes les vitraux de la basilique de Childebert, et préconise tous les évêques qui s'efforcent d'orner ainsi leurs églises. Probablement les plus signalés exemples en avaient été fournis par saint Waast, saint Léonard, saint Yrieix et le pieux cortége de saint Éloi, ce vieil ouvrier du Limousin, le pays des émaux, depuis lui jusqu'à Nouaillier et Léonard, le grand émailleur de François Ier. Ce qu'il y a de bien certain, c'est que saint Willibrod, qui bâtit la cathédrale d'Utrecht, saint Willehade, qui bâtit celle de Brême, saint Oïnfride et presque tous les autres compagnons de Boniface dans l'apostolat du Nord, peignaient de leurs mains les vitraux des églises dont ils remplirent la Frise, la Thuringe, la Bavière et la Saxe converties. Ils avaient appris les secrets et tous les procédés de cet art en Angleterre, leur patrie, où des maçons français, appelés par l'abbé de Virmouth, l'avaient importé en 675. Les Italiens semblent n'avoir reçu cette communication, ou du moins n'en avoir tiré parti, que vers la fin du huitième siècle. En effet, le pape Léon III paraît avoir été le premier qui y ait songé pour l'église de Saint-Jean-de-Latran. Ainsi donc la coloration du verre, ce secret de toute antiquité, qui avait bien pu aboutir, si on veut, à quelques essais

de mosaïques transparentes, mais qui était resté sans application directe sous les derniers temps du paganisme et de l'empire romain, avait été appelé par le génie chrétien à une grande importance; et, chose remarquable! c'est loin de l'Italie et de la Grèce, loin du berceau probable de cette invention, qu'on en voit le plus grand développement se manifester. De plus, il était réservé aux peuples septentrionaux, aux Allemands, aux Anglais, aux Français surtout, d'amener enfin cet art en germe à sa virtualité définitive. A la coloration simple et aux motifs de pur ornement par voie d'assemblage, on vit succéder, dès le onzième siècle, les premiers et réels symptômes de peinture. On traça sur les verres, teints encore uniformément dans toute leur étendue, comme nous l'avons déjà dit, les premiers linéaments destinés à expliquer des figures et des sujets. Quand on avait obtenu, avec le pinceau trempé dans quelques dissolutions minérales, les contours désirés, et qu'on les avait rehaussés par quelques hachures, on soumettait la feuille de verre à une nouvelle cuisson, à la façon des émaux; puis on encadrait d'ordinaire ces sortes de tableaux dans des bordures bariolées par des pièces de rapport; en sorte que la mosaïque primitive soutenait encore de son capricieux éclat l'aspect nécessairement grossier de la peinture. Quelque temps après cette transition et ces essais, le riche abbé Suger, régent du royaume pendant la seconde croisade, fit exécuter les magnifiques verrières de Saint-Denis, dont quelques précieux fragments ont été sauvés par

Alexandre Lenoir, l'estimable fondateur du Musée des Petits-Augustins. Après Suger, sous Philippe-Auguste, Maurice de Sully, ayant rebâti Notre-Dame, fit peindre sur les vitraux les portraits gigantesques des évêques du diocèse de Paris. Puis on arrive au règne de saint Louis, le beau temps de l'architecture ogivale et de la peinture sur verre. C'est alors qu'on vit, au retour des dernières croisades, l'art gothique, ayant atteint toute sa plénitude, marquer à la fois par tant de chefs-d'œuvre sa force et sa virginité : moment précieux et rapide de cette intelligence et de cette naïveté, que les arts acquièrent par une éducation si longue, et qu'ils perdent si vite! Beauté pure, inimitable style, où l'abondance des détails ne déborde pas encore l'unité de la masse; où l'exécution est si puissante et si patiente, si facile et si inspirée; où la richesse enfin est sans prétention, et la force sans bizarrerie! C'est le temps et le style de la Sainte-Chapelle, des derniers travaux des cathédrales de Strasbourg, de Chartres, d'Amiens, de Notre-Dame de Rouen et de Notre-Dame de Paris; c'est le temps où toutes ces magnifiques églises, toutes ces somptueuses abbayes du Nord, depuis Saint-Germain-des-Prés jusqu'à Westminster, depuis la cathédrale d'Auch jusqu'à celles de Drontheim et d'Upsal, rayonnèrent ensemble de leurs admirables vitraux. La peinture sur verre et en émail, la sculpture et l'orfévrerie, s'étaient faites assez habiles pour s'harmoniser dignement avec la science architecturale, qui venait de s'élargir et de s'inspirer aux magiques aspects des édifications

orientales. On n'a qu'à voir, pour s'en convaincre, les vitraux, les reliquaires, les châsses, les crosses et les mitres épiscopales, les statues, les chapiteaux, les bas-reliefs et toutes les productions ornementales de cette époque. Mais alors on ne comprendra guère comment on a pu attribuer à Cimabué et aux autres premiers restaurateurs de la peinture en Italie, à Gaddo Gaddi, à Margaritone, tantôt l'invention, tantôt les plus remarquables progrès de la peinture sur verre. Nous n'avons pas scruté s'il est bien certain que Cimabué, notamment, s'en soit occupé; seulement nous savons qu'on l'a dit. Quoi qu'il en soit, nous admettrions difficilement que, du point où il porta son art en général, il ait pu se rendre bien utile à la spécialité qui nous occupe. Nos peintres verriers, qui l'avaient précédé ou qui vivaient de son temps, nous paraîtraient, au contraire, avoir dû nécessairement se montrer supérieurs à lui, dans leur genre. Mais on aura sans doute attribué à cet homme, dont le nom est devenu historique, beaucoup de travaux et de résultats qui appartiennent à ses prédécesseurs, ou aux autres artistes italiens qui sont venus après lui; comme, par exemple, Andrea Taffi, né ainsi que lui à Florence, ou le Fiesole, qui fut canonisé, et que les peintres verriers prirent pour un des saints patrons de leur confrérie D'ailleurs si, à toute force, on veut affirmer qu'il y a eu progrès opéré à l'égard de la peinture sur verre par les peintres de la primitive école d'Italie, il faut s'entendre : les verriers, à cette époque, étaient nos seuls peintres, et leur

genre était, on peut le croire, le seul qui répondît aux besoins de l'architecture gothique; mais c'était à condition de rester franchement dans la donnée mystique qui avait rendu leur art si populaire, leur art qui était né directement du symbolisme chrétien. Du moment qu'ils s'imaginèrent lui faire faire un pas en avant en sacrifiant l'effet, l'éclat et la physionomie toute particulière de leurs œuvres, pour y introduire la régularité, la science et la pureté italiennes, ils le tuèrent réellement. La peinture sur verre n'avait rien à gagner à vouloir lutter ainsi avec les chefs-d'œuvre de la toile ou de la fresque; ce n'était pas là son affaire : elle y perdait la saillie, la richesse, et tout le prestige qui la recommandaient; et, malgré toute son habileté, elle ne pouvait compenser cela. L'épuration des contours, le ménagement du clair-obscur, la vérité du ton, ne valaient pas pour elle la sauvage crudité du trait et la couleur éclatante, criarde, si l'on veut, des anciennes verrières. Cimabué avait reçu la peinture des mains des mosaïstes grecs; la mission de son école et de sa descendance artistique était de la pousser à la réhabilitation de toutes les formes grecques. Les verriers étaient exclusivement héritiers de l'art gothique, et l'on peut regretter qu'ils se soient moins énergiquement défendus dans leur patrimoine. Mais le malheur est qu'ils voulurent individualiser leur œuvre, et qu'ils s'éprirent à la gloire inintelligente qui s'attache aux travaux de difficultés vaincues. Ils en vinrent bientôt, comme Guglielmo da Marcilla, à entreprendre de traduire

sur des vitres blanches, comme sur une toile, les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. A quoi bon? N'auraient-ils pas dû sentir que c'était trop intrépidement passer d'un art de pure décoration à un art d'expression? Leur pratique n'offrait ni assez de diligence, ni assez de ressources et de sûreté pour en dénaturer ainsi le but. Comment l'enthousiasme inouï avec lequel on avait accueilli la découverte de la peinture à l'huile ne les avaient-ils pas éclairés, eux à qui leur moyen n'offrait même pas, à beaucoup près, toutes les ressources des différents encaustiques pour arriver à exprimer et à imiter la nature? Mais dans ces siècles de rénovation, beaucoup de choses se dénaturaient ainsi, les unes pour progresser, les autres pour s'éteindre. C'est ce qui advint à la peinture sur verre. Malgré les magnifiques ouvrages de Jean de Bruges, de Maestro Claudio, du prieur Guglielmo, d'Albert Durer, de Jean Cousin, des Pinaigrier, d'Engrand Leprince, et de tant d'autres encore, la peinture sur verre ne put pas résister à toutes les causes de ruine qui se réunissaient contre elle. Elle perdit donc tout-à-fait son importance, et quelques productions partielles, d'un mérite vraiment éminent, ne purent la conserver. Les peintres verriers, si occupés en France, si riches de tant de priviléges qui leur avaient été conférés par nos rois, virent leur art, de jour en jour devenu plus exigeant, et d'un exercice de jour en jour plus difficile, payé enfin par un complet dédain et une poignante misère. Déjà Bernard de Palissy, cet ouvrier héroïque et si éprouvé, avait vu, les larmes

aux yeux, les vitraux repoussés de l'église parce qu'ils obstruaient ou plutôt faussaient, par leurs reflets, le jour qu'il fallait désormais mieux ménager pour éclairer les tableaux à l'huile ou à fresque, nouvellement impatronisés dans l'intérieur. Ainsi la peinture sur verre, née dans les cathédrales, exercée dans les premiers temps par tant de saints et tant d'évêques, confiée pendant toute la durée du moyen-âge aux soins des confréries dévotes, recommandée par le clergé à la libéralité des rois et des barons, fut décidément chassée du temple. Quelques prêtres encore, dans leur zèle pour les anciennes coutumes, faisaient réparer quelquefois les vitraux de leur église quand ils tombaient en ruines; quelques-uns parfois en commandaient de nouveaux, et de plus beaux, suivant eux, en ce qu'ils étaient moins éclatants, moins vifs en couleur, et plus ressemblants à la peinture à l'huile, par leurs contours et leur modelé; mais le plus grand nombre, sacrifiant à la mode, les supprimaient et les remplaçaient par des vitres blanches. Ceci tend à démontrer qu'on a beaucoup exagéré la quantité des vitraux détruits par nos dernières guerres civiles et par la révolution de 1789. Voyez en Italie, au commencement du seizième siècle : le Bramante, qui se rappelait les verrières de la cathédrale de Milan, conseille au pape Jules II d'orner ainsi ses édifices; et pas un peintre ne se trouve à Florence ou à Rome qu'on en puisse charger : il leur faut faire venir à grands frais de France Maestro Claudio et Guglielmo. Ce dernier, largement récompensé, se fixe à Arezzo,

et y meurt à un âge assez avancé, sans y avoir, à proprement parler, fondé une école et ravivé son art; car Battista Borro et Giorgio Vasari, ses meilleurs élèves, eurent peu d'occasions pour le pratiquer. Voyez plus tard, en France, Bernard de Palissy, un de nos plus habiles verriers, qui peignit sur les vitres d'Écouen les Amours de Psyché, s'écrier douloureusement, dans son vieux et expressif langage : « Ie te prie, cher lecteur, considère un peu « les verres, lesquels, pour auoir esté trop communs « entre les hommes, sont deuenuz à vn si uil prix, « que la pluspart de ceulx qui les font uiuent plus « méchaniquement que ne le font les crocheteurs de « Paris. Ils sont venduz et criez par les uillages par « ceulx - mesmes qui crient les vieils drapeaux et « ferailles, tellement que ceulx qui les font et ceulx « qui les vendent trauaillent beaucoup à vivre. » Et plus tard encore, Pierre Levieil, qui fut notre dernier peintre sur verre, écrit dans son précieux livre : « Tel est le sort actuel de la peinture sur « verre, qu'on aura peine à croire que, dans la « capitale du royaume, au moment où j'écris, il « ne se trouve qu'un artiste de ce talent (c'était lui) « dans lequel il élève un fils de dix-neuf à vingt ans, « et que ce seul artiste soit assez peu occupé à quel« ques armoiries, que son art ne pourrait suffire à « ses besoins s'il n'y joignait un commerce de vi« trerie. » Ajoutez que ce malheureux Levieil, qui se plaint de la désuétude où tombe l'art de ses pères, était chargé, pendant qu'il composait le beau livre qu'il nous a laissé, d'arracher, par ordre de l'arche-

vêque de Paris, dont il était le vitrier, les vieux et magnifiques vitraux de Notre-Dame, et de les remplacer par des vitres blanches. Ceci se passait vers l'an 1760. Ainsi, comme on le voit, on peut poser en fait qu'à cette époque cette peinture était totalement abandonnée en France. La Révolution ne fit donc, quand elle en brisa les derniers vestiges, qu'achever l'œuvre de l'ancien régime.

Depuis quelques années un grand nombre d'idées ont été réformées. On s'est aperçu assez vite qu'on avait apporté trop d'ignorance et de colère dans la critique ou la destruction des œuvres de nos pères. On s'est retourné avec curiosité vers le moyen-âge; on a exploré ses vieux monuments et ses vieilles légendes pour voir s'il était bien vrai qu'on ne pût y trouver que puériles illusions et barbarie grossière; et l'on s'est aperçu, avec étonnement et indignation, que la critique avait outre-passé son droit, qu'elle avait erré et menti souvent. On a compris que l'humanité pouvait encore s'honorer et s'enrichir en acceptant cet héritage; et que si, pour assurer ses progrès, elle doit se résigner à en abandonner beaucoup de choses, il y en a d'autres aussi qu'elle doit avoir soin de recueillir. L'architecture ogivale, surtout après une raillerie, a été saluée, ainsi qu'à sa naissance, comme une sublime manifestation du génie chrétien. Le génie chrétien a-t-il moins fait pour la gloire de l'art que le génie antique? A quoi peut servir cette question? Ce qu'il nous importe ici de constater, c'est qu'il n'y a plus qu'un très petit nombre d'hommes qui s'oublient assez pour oser écrire dans un

livre d'art: « Nous ne reconnaissons de véritable art « d'architecture que celui qui seul, entre tous les pro« cédés de bâtir connus, a dû son origine, ses pro« grès, ses lois, sa théorie, sa pratique, aux Grecs [1]. » Le fait est que la jeune génération, qui n'est point engagée dans les préjugés et les rancunes du dixhuitième siècle, admire les cathédrales du moyen-âge, parce qu'elles déposent à un haut degré du génie, de la foi, de l'association et du dévouement des enfants du peuple qui les ont élevées. Cette réaction en faveur de l'architecture gothique s'est naturellement reportée sur la peinture sur verre, une de ses plus intéressantes auxiliaires. On en a exhumé les restes, admiré les beautés, expliqué les énigmes; on a été plus loin, on a voulu en faire revivre la pratique. Mais alors on s'est trouvé en présence du préjugé populaire qui regardait cette pratique comme entièrement perdue; et chacun n'a eu d'autres secours que sa propre sagacité, presque toujours insuffisante, pour restaurer des procédés que la succession du temps seule peut créer, et que par conséquent le génie d'un seul serait impuissant à reconstituer de toutes pièces. Beaucoup de gens cependant ont cherché courageusement à le faire: nous avons personnellement connu plusieurs de ces aventureux chercheurs. Plusieurs nous liront, et peut-être leur serons-nous en aide; car le secret de la peinture sur verre, si secret il y a, n'est rien moins

1. M. Quatremère de Quincy, *Histoire des Architectes*, Avertissement, tom. Ier. — Paris, 1830.

que perdu. Si beaucoup de livres et beaucoup d'hommes, même des plus savants, ont déclaré le contraire, beaucoup de livres et beaucoup d'hommes, moins savants peut-être, mais assurément mieux informés sur cette matière, répondront à qui les interrogera : d'abord nous demandons la priorité pour le Vasari, notre auteur; la méthode n'est pas son défaut; mais il suffirait cependant, il nous semble, de le lire avec soin pour comprendre la pratique entière de l'habile Guglielmo, son patron. Il y a encore, à notre connaissance, le livre du moine Théophile, intitulé : *De omni scientia picturæ artis*, qui contient entre autres instructions relatives aux verres de toutes espèces, un chapitre intitulé : *De ornatu picturæ in vitro* ; c'est le vingtième du livre; puis, l'ouvrage d'Antonio Neri, chimiste florentin, traduit dans plusieurs langues, et entre autres en français par d'Holbach; imprimé par les Giunti, qui publièrent aussi les œuvres de Vasari; le *Livre singulier* de Bernard de Palissy; l'*Art de la Verrerie*, d'Haudiquer de Blancourt, publié en 1667; le *Traité de peinture sur verre*, de Pierre Levieil, en 1794; le *Mémoire* d'Avelin, en 1787; les *Rapports* de MM. Darcet et Brongniart, l'un du 16 août 1826, l'autre du 7 juin 1828.

Cette succession d'écrivains, assurément tous compétents, et dont plusieurs ont été des praticiens de la plus grande habileté, suffit largement pour fournir, à ceux qui voudraient cultiver maintenant cet art, des moyens utiles et de bons conseils. Le peu de lecture et l'isolement où s'enferment beaucoup de

travailleurs peuvent seuls expliquer cette conviction obstinée qu'ils ont que la peinture sur verre est une chose perdue. On conçoit que quelques moyens du genre de ceux qui appartiennent en propre à chaque ouvrier ou à chaque école aient pu périr ; mais il y a loin de là à la perte de l'ensemble du technique d'un art quelconque. La peinture à l'huile elle-même a bien perdu quelques-unes de ses ressources particulières, et l'on discute bien encore, sans jamais s'entendre ni s'accorder, sur les procédés personnels de certains maîtres, comme du Corrége, du Titien, de Paul Véronèse; à plus forte raison ces sortes de lacunes peuvent-elles exister dans une manière d'opérer à peu près abandonnée aujourd'hui. Mais cependant, si nous consentons à faire cet aveu, il n'en faut pas abuser pour essayer de prolonger des mystères vraiment gratuits et ridicules; car il faut reconnaître qu'on n'a écrit, sur les procédés de la peinture à l'huile, aucun ouvrage aussi complet, aussi lumineux, que la plupart de ceux auxquels nous avons renvoyé le lecteur, pour la peinture sur verre. Ainsi, par exemple, ces personnes qui, dans ces derniers temps, admettaient comme la seule perte à regretter dans l'ensemble des *secrets* de la peinture sur verre, celle du verre rouge sanguin, et qui sont parvenues à le recomposer par le protoxide de cuivre, ont reconnu après que la préparation en était parfaitement décrite dans l'ouvrage d'Antonio Neri, déjà cité par nous. Au reste, la peinture sur verre, malgré le préjugé général, malgré les efforts malentendus et infructueux, n'a jamais cessé com-

plètement d'être employée en Angleterre, en Allemagne, en Hollande. Il y a plus : dans ces derniers temps, de 1823 à 1825, un émailleur de Paris a peint, pour la Sorbonne et pour Saint-Denis, des vitraux où certainement le procédé des anciens verriers serait entièrement reconstitué, s'il avait pu cesser d'être connu.

Ce que nous avouerions plus facilement avoir été perdu, et être plus difficile à retrouver, c'est la naïveté des vieux types gothiques, et la capricieuse entente de la couleur, ou encore les indications hardies et la science profonde des Jean Cousin, des Bernard de Palissy, des Guglielmo da Marcilla. Mais ceci est une question d'art, et nullement une question de pratique.

Voir principalement : l'*Essai sur les peintures sur verre*, de E.-H. Langlois ; — les *Monuments français*, d'Alexandre Lenoir ; — l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Séroux d'Agincourt ; — l'*Encyclopédie méthodique* (art. du chevalier Jaucourt) ; — les *Principes d'architecture*, par Félibien.

SIMONE CRONACA,

ARCHITECTE FLORENTIN.

Que de génies capables d'enfanter des chefs-d'œuvre n'avorteraient point, s'ils étaient accueillis et soutenus par des protecteurs éclairés! Trop souvent, hélas! les puissants pêchent par ignorance ou mauvais vouloir; s'ils désirent construire quelque grand édifice, ils ne s'inquiètent nullement de chercher un architecte habile et d'un esprit élevé, ils confient leur honneur et leur gloire à de certains larrons dont les ouvrages n'appellent que la honte et le mépris. Ces singuliers Mécènes rejettent les bons dessins, pour accueillir les plus misérables productions de l'esclave intrigant qui aura su captiver leur faveur par de plates flatteries. Alors la sottise de l'ouvrier s'attache au nom du protecteur; car, pour les hommes judicieux, l'artiste et celui qui le fait opérer, s'unissant dans l'œuvre, ne font qu'un, si l'on peut s'exprimer ainsi. Si, au contraire, un prince, si peu intelligent qu'il soit, se rencontre avec des hommes de haut mérite et de jugement, sa renommée, protégée par les édifices qu'il a laissés, de-

meure après sa mort égale à celle que lui donnaient la force et le pouvoir pendant sa vie.

Simone Cronaca fut vraiment un homme heureux dans son temps. Artiste habile, jamais les grandes et magnifiques entreprises ne lui manquèrent.

Pendant qu'Antonio Pollaiuolo travaillait à Rome, aux tombeaux de bronze qui ornent Saint-Pierre, il arriva chez lui un tout jeune homme de ses parents, nommé Simone, qui avait été forcé de s'enfuir de Florence à cause de quelques étourderies. Ce Simone montra beaucoup de goût pour l'architecture, et se mit à étudier et à mesurer avec la plus grande exactitude les monuments de l'antiquité. En peu de temps, il se distingua par ses progrès. Alors il quitta Rome pour retourner à Florence. Arrivé dans sa patrie, comme il était beau parleur, il se plaisait à raconter sans cesse les merveilles de Rome et des autres villes qu'il avait visitées, ce qui le fit surnommer le Cronaca (chroniqueur). Il fut bientôt regardé comme le meilleur architecte de Florence; son jugement sûr et exercé, et ses idées larges et élevées, lui donnèrent une supériorité marquée sur tous ses rivaux. Ses ouvrages prouvaient qu'il savait profiter de ses études de l'antique, observer les règles de Vitruve, et suivre les exemples laissés par Filippo Brunelleschi.

A cette époque, vivait à Florence Filippo Strozzi l'ancien, ainsi appelé aujourd'hui pour le distinguer de son fils. Ce riche seigneur voulant laisser de soi, à sa patrie et à ses enfants, un souvenir durable dans la construction d'un magnifique palais, appela

Benedetto da Maiano, qui lui fit un modèle quadrangulaire et isolé dont l'ensemble ne put être réalisé, comme nous le dirons plus bas, parce que les propriétaires voisins refusèrent de céder leurs maisons. Toutefois, Benedetto commença sa construction comme il put, et acheva presque entièrement l'extérieur avant la mort de Filippo Strozzi. La façade est d'ordre rustique. Il avait employé le genre de bossages alors en usage, mais il en gradua les effets en diminuant leur saillie à chaque étage. L'ouvrage en était là lorsque Benedetto quitta Florence. Précisément dans le même temps, le Cronaca revenait de Rome. Il fut employé sur-le-champ par Filippo Strozzi. Ce gentilhomme trouva si bien le modèle que notre artiste lui fit de la cour et de l'entablement du palais, qu'il lui confia la direction suprême de ces travaux, et se servit toujours de lui par la suite. Le Cronaca couronna le palais avec un magnifique entablement corinthien, dont on voit aujourd'hui la moitié achevée. On ne pouvait rien faire, ni rien désirer de plus beau. Le Cronaca l'avait copié d'après un fragment antique qui était à Rome, à Spogliacristo. A la vérité, il en augmenta les proportions pour l'usage auquel il le destinait. On peut même dire qu'il imita avec un tel art l'œuvre d'autrui, qu'il se l'appropria complètement. Ces sortes d'emprunts réussissent à peu de gens; car il ne suffit pas d'avoir copié et dessiné de belles choses, il faut encore savoir établir avec jugement tous les divers rapports de goût, de mesure, de proportion et de caractère qui résultent du monu-

ment que l'on veut élever. Aussi, autant sera toujours admiré cet entablement de Cronaca, autant sera toujours blâmé celui que fit, dans la même ville, Baccio d'Agnolo pour le palais des Bartolini. Voulant imiter le Cronaca, il termina une frêle et délicate façade par un immense entablement antique, servilement copié d'après le frontispice de Montecavallo. Le manque de jugement de Baccio a produit tout ce qu'il y a de plus pitoyable; on dirait une toute petite tête sous un énorme chapeau. Il n'est pas permis aux artistes, quand ils ont mal fait, de s'excuser, comme beaucoup d'entre eux le voudraient, en disant : mais c'est mesuré exactement d'après l'antique, et imité des grands maîtres. Le jugement et l'œil doivent avoir une plus large part que les compas. Enfin, le Cronaca apporta une telle perfection dans l'appareil et la liaison des blocs dont il forma son couronnement, que l'on ne pourrait rien imaginer de mieux. Les mêmes soins ont présidé au reste de la construction du palais, si bien qu'il paraît non un assemblage de pierres, mais comme taillé dans un seul bloc. Pour que tout fût en harmonie dans ce grand et magnifique ensemble, il le fit décorer d'admirables ouvrages de serrurerie, par Niccolò Grosso Caparra, ouvrier florentin. Caparra exécuta aussi les merveilleuses lanternes ornées de corniches, de colonnes, de chapiteaux et de consoles, placées sur les côtés du palais. Aucun moderne n'a travaillé, avec autant de science et d'habileté, d'aussi grandes et difficiles machines.

Niccolò Grosso, homme bizarre et têtu, ne con-

sentit jamais à faire crédit à personne. Il exigeait toujours des arrhes ; c'est pourquoi Laurent de Médicis l'appelait *Caparra*, nom qui lui est resté. A la porte de son atelier pendait une enseigne représentant des livres qui brûlaient; et si quelqu'un lui demandait du temps pour le payer, il disait : « Impossible, vous le voyez, mes livres brûlent, je « ne puis plus y inscrire les débiteurs. » Les chefs du parti guelfe lui ayant commandé une paire de landiers qu'ils envoyèrent chercher plusieurs fois lorsqu'elle fut achevée, il répondit toujours : « Je sue et « je peine sur cette enclume, qu'on m'y apporte mon « argent. » Les seigneurs réclamèrent de nouveau leur commande, en lui faisant dire qu'il eût à venir quérir lui-même son salaire, qu'il serait payé de suite ; mais notre obstiné répliqua qu'il ne se dérangerait pas. Là-dessus le proveditore se mit en colère, parce que les seigneurs voulaient voir les landiers, et lui ordonna de les livrer, puisqu'il avait reçu d'avance la moitié du prix comme arrhes et que d'ailleurs, ajoutait-il, on lui payerait immédiatement l'autre moitié. Le Caparra donna alors un seul landier à son apprenti en lui disant : « Porte-leur « ce landier qui est à eux ; quant à l'autre, il m'ap« partient ; s'ils le veulent, qu'ils t'en remettent le « prix. » Les seigneurs ayant vu l'admirable ouvrage de Caparra lui envoyèrent aussitôt le reste de la somme.

On raconte aussi que Laurent de Médicis, étant allé lui-même dans l'atelier de Caparra, pour lui commander des travaux, le trouva occupé pour de

pauvres gens à des choses de peu d'importance, dont partie, bien entendu, lui avait été payée d'avance comme arrhes. Malgré les instances de Laurent, il ne consentit jamais à le servir avant ses pauvres pratiques. « Ils sont venus, disait-il, avant vous « à mon atelier, et j'estime autant leurs écus que « ceux de Laurent. »

Quelques jeunes gens le prièrent un jour de leur fabriquer, d'après un dessin qu'ils lui montraient, un outil armé d'une vis, propre à soulever et à rompre des barres de fer. Il refusa en les gourmandant: « Je ne travaillerai point à ce que vous me demandez; « vous voulez des instruments qui servent aux vo- « leurs et à ceux qui enlèvent ou qui déshonorent « les jeunes filles; ces outils ne conviennent ni à « moi ni à vous qui me paraissez être des gens de « bien. » Ceux-ci, entendant son refus, insistèrent pour qu'il leur indiquât un ouvrier, à Florence, qui pût les satisfaire. Alors le Caparra se mit en fureur, et les jeta à la porte en leur crachant une grosse injure. Jamais il ne travailla pour les juifs, dont les écus, selon lui, étaient pourris et infects. Homme bon et religieux, mais de cervelle fantasque et obstinée, les plus brillants appâts ne purent le décider à quitter Florence où il vécut et mourut.

J'ai fait mention de ce Caparra parce qu'il fut unique dans son art. Il a été et sera toujours sans rivaux, comme le prouvent les magnifiques ornements du palais des Strozzi.

Mais revenons au Cronaca. Il décora la cour du palais de deux ordres de colonnes, les unes dori-

ques, les autres corinthiennes. Les chapiteaux, les corniches, les fenêtres et les portes sont d'une grande beauté. Si les distributions intérieures ne répondent pas à la grandeur et à la magnificence de la décoration extérieure, si les pentes de l'escalier ont trop de raideur, ce n'est pas la faute du Cronaca, qui fut obligé de se subordonner aux sujétions imposées par ceux qui l'avaient précédé. Malgré tout cela, ce palais ne le cède à aucune des constructions élevées de nos temps en Italie, et sera toujours regardé comme un chef-d'œuvre qui honorera éternellement le Cronaca.

Il fit encore, à Florence, la sacristie de l'église du Santo-Spirito, temple octogone d'une très jolie proportion, et dont l'exécution est très soignée. Entre autres détails, on y admire plusieurs chapiteaux travaillés avec la perfection qui distingue le ciseau d'Andrea dal Monte Sansavino.

Le Cronaca construisit aussi l'église de San-Francesco dell' Osservanza, hors de Florence, sur la colline de San-Miniato, et le couvent des Servites, édifice très vanté.

Dans ce temps, on voulut élever, sur le conseil de Fra Ieromino Savonarola, célèbre prédicateur, la vaste salle du conseil dans le palais de la seigneurie de Florence; et l'on convoqua Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarroti, Giuliano da San-Gallo, Baccio d'Agnolo, et le Cronaca qui était l'ami intime et dévoué de Savonarola. Ces habiles architectes, après de nombreuses discussions, donnèrent les plans d'après lesquels on construisit cette

salle qui a été presque entièrement changée de nos jours, comme nous le dirons dans un autre lieu. Le talent du Cronaca, et aussi l'amitié que lui portait le Savonarola, lui firent adjuger l'exécution de cette belle entreprise qu'il acheva avec beaucoup d'habileté et de promptitude. L'étendue et surtout la largeur de cette salle exigèrent, pour sa couverture, des moyens de charpente extraordinaires, et le Cronaca y fit preuve de beaucoup d'adresse et de capacité. Il composa l'entrait du comble, qui d'un mur à l'autre a trente-huit brasses, de plusieurs poutres coupées d'onglet, parfaitement enfourchées, car il n'était pas possible de trouver des pièces de bois qui eussent la grandeur nécessaire. Dans les autres édifices les arbalétriers n'ont ordinairement qu'un poinçon, mais chaque arbalétrier de cette salle en a trois, un grand dans le milieu et un plus petit de chaque côté; les traverses et les jambes de force de chaque poinçon sont longues à proportion. J'ajouterai que les jambes de force des plus petits poinçons pointent du côté du mur dans la traverse, et vers le milieu dans la jambe de force du plus grand poinçon.

J'ai donné la description de ces pièces, parce qu'elles furent exécutées avec beaucoup d'art. J'ai vu plusieurs artistes les dessiner pour les envoyer comme modèles dans divers lieux. Lorsque l'on eut posé ces arbalétriers, à six brasses l'un de l'autre, on acheva le toit en très peu de temps; puis le Cronaca fit confectionner le plancher en bois ordinaire et divisé en caissons. Chaque côté de cette salle

était de huit brasses hors d'équerre. On ne prit pas, comme on aurait pu le faire, la résolution de grossir les murs pour les remettre d'équerre, et l'on se contenta de faire trois grandes fenêtres sur chacune des faces des extrémités. Lorsque le tout fut achevé, cette salle, à cause de sa grandeur extraordinaire, était privée de lumière, et par sa forme, si large et si longue, semblait toute disproportionnée. Il ne servit pas beaucoup de percer deux fenêtres au milieu de la salle du côté du levant, et quatre du côté du couchant. Enfin on plaça tout autour de cette salle une galerie de bois haute de trois brasses, où devaient siéger tous les magistrats de la ville. Du côté du levant, au milieu, était une espèce de tribune plus élevée que l'estrade, et destinée aux seigneurs et au gonfalonier. En face, du côté du couchant, on voyait un tableau de Fra Bartolommeo, au-dessus de l'autel où se disait la messe En travers de la salle, et à la suite les uns des autres, se trouvaient des bancs pour les citoyens. Aux coins et au centre de l'estrade, six degrés livraient passage aux huissiers chargés de recueillir les votes. Cette salle, construite avec une extrême célérité, fut beaucoup vantée alors; mais on ne tarda pas à reconnaître qu'elle était basse, obscure, triste, et que ses murs ne se rencontraient point d'équerre. Néanmoins le Cronaca et les autres architectes méritent d'être excusés, parce qu'ils furent forcés d'obéir à l'impatience des citoyens de Florence, qui voulaient dorer le plafond et orner ce local de magnifiques tableaux. On doit aussi penser que l'on n'avait point

encore vu de salle aussi vaste en Italie, où l'on admire cependant celle du palais de San-Marco à Florence, celle du Vatican, construite par Pie II et Innocent VIII, et celles du château de Naples et des palais des ducs de Milan, d'Urbin, de Venise et de Padoue. Le Cronaca, avec le conseil des architectes que nous avons nommés plus haut, fit ensuite, pour conduire à cette salle, un grand escalier large de six brasses, replié en deux révolutions, et enrichi d'ornements en pierres de Macigno, avec des pilastres et des chapiteaux corinthiens, des corniches et des arceaux en pierre de Macigno; les voûtes étaient à *mezza botte*, et les fenêtres ornées de colonnes et de chapiteaux de marbre. Le Cronaca eût été encore plus loué qu'il ne le fut pour cet ouvrage, s'il avait su donner moins de raideur aux pentes de son escalier : et la chose était facile. Giorgio Vasari le prouva en construisant dans le temps du duc Cosme, précisément en face de l'escalier du Cronaca, un escalier si doux et si commode, que l'on croirait, en le gravissant, marcher sur un terrain uni. Mais l'honneur en appartient au duc Cosme, qui n'épargne rien pour que les édifices publics et privés correspondent à la grandeur de son génie et ne soient pas moins beaux qu'utiles. Son Excellence, considérant donc que cette salle est la plus grande et la plus belle de toute l'Europe, résolut de corriger les défauts qui la déparaient. Giorgio Vasari fut appelé pour exécuter ce travail. On éleva d'abord les murs de douze brasses; ainsi du pavé au plancher on compte maintenant trente-deux brasses; puis on

restaura les arbalétriers établis par le Cronaca pour soutenir la couverture; on remplaça l'ancien plafond par un autre qui était doré, sculpté et, de plus, orné de trente-neuf tableaux renfermés dans des cadres ronds et octogones. Chacun de ces tableaux a neuf brasses; quelques-uns même sont plus grands. Ils représentent les victoires et les beaux faits qui honorent la ville et l'état de Florence; la plupart des sujets sont tirés des guerres de Pise et de Sienne. Les figures principales ont sept ou huit brasses. On a laissé sur chacun des murs un espace de soixante brasses divisé en trois parties dont chacune contient un sujet tiré des guerres de Pise et de Sienne. Jamais, chez les anciens et les modernes, on n'a vu d'aussi vastes pages de peinture. Nous nous étendrons plus longuement, dans un autre endroit, sur les changements et améliorations opérés dans ce palais; contentons-nous de dire ici que si le Cronaca et les autres artistes qui contribuèrent à cette construction pouvaient revivre, il leur serait difficile de reconnaître le palais et la salle; cette dernière, dont les murs se rencontrent maintenant parfaitement d'équerre, compte quatre-vingt-dix brasses de longueur et trente-huit de largeur. Mais retournons au Cronaca, qui, dans les dernières années de sa vie, embrassa les doctrines de Savonarola avec un tel fanatisme, qu'il ne voulut plus s'occuper d'autre chose. Ce fut en cet état qu'il mourut à l'âge de cinquante-cinq ans, à la suite d'une assez longue maladie. On l'ensevelit honorablement dans l'église de Sant'-Ambruogio de Florence, l'an 1509. Peu de

temps après, Messer Gio. Battista Strozzi composa en son honneur l'épitaphe suivante :

CRONACA

Vivo, e mille, e mille anni, e mille ancora
Mercè de' vivi miei palazzi e tempj,
Bella Roma, vivrà l'alma mia Flora.

Le Cronaca eut un frère appelé Matteo, qui étudia la sculpture sous Antonio Rossellino. Ce jeune homme ne manquait pas de génie, était bon dessinateur et habile ouvrier; mais il ne nous a laissé aucun ouvrage achevé, car la mort, en le frappant à l'âge de dix-neuf ans, l'empêcha de réaliser les espérances qu'il avait fait concevoir à tous ceux qui le connaissaient.

Simone Cronaca, peu connu en France, a joui dans son temps, à Florence, d'une belle renommée; et en effet il mérite d'être compté parmi les plus grands maîtres de la renaissance. Pourtant le Cronaca ne fut pas un homme comme le Brunelleschi, ni comme le Bramante. Il n'est pas même évident, malgré l'étude toute particulière de l'antique à laquelle il se livra, qu'il ait possédé la science entière des Palladio et des Scamozzi. Il n'a pas fourni non plus la preuve certaine qu'il ait eu l'imagination brillante et la fécondité de

Sansovino, ainsi que la profonde judiciaire et les ressources de San-Gallo. Enfin, le Cronaca n'a pas laissé, comme chacun de ces artistes, une de ces grandes édifications qui seules peuvent consacrer dans le monde le nom d'un architecte, ni un de ces beaux livres sur l'art qui rendent son souvenir cher à tous les hommes studieux; et si le Cronaca attacha son nom au palais des Strozzi, un des plus beaux monuments de l'architecture civile dans les temps modernes, il faut bien se rappeler toutefois que Benedetto da Maiano réclame, pour l'avoir commencé et conduit presque à sa fin, une partie de l'honneur qui peut en revenir. Cependant c'est seulement dans ce palais des Strozzi qu'on peut aujourd'hui apprécier, comme nous allons le faire, le mérite réel du Cronaca; car il serait bien difficile de démêler ce qui lui appartient en propre dans les premières dispositions du Palais-Vieux, pour lesquelles tant de maîtres furent consultés et concoururent, et desquelles il ne reste plus maintenant que peu de chose après la restauration et la refonte complète qu'en fit le Vasari. Comme on le voit, le Cronaca produisit peu. Homme probablement expansif et turbulent, il commença sa carrière en se faisant, on ne sait pourquoi, chasser de Florence, et il la termina dans l'amitié intime du Savonarola. C'est assez dire qu'il dut dépenser beaucoup de temps et de paroles dans des démarches qui purent avoir leur influence et leur bon côté à cette époque, mais qui n'en sont pas moins perdues pour l'avenir. Néanmoins le Cronaca a su mettre dans ses œuvres,

si peu qu'il en ait produit, des qualités tellement rares et fortes, qu'il est bon d'y apporter une attention particulière. S'il ne fut point un homme fécond, ou s'il ne sut pas s'employer comme d'autres, il est clair au moins qu'il fut heureux et merveilleusement inspiré dans tout ce qu'il entreprit. On pourrait dire de lui qu'il ne fit guère en architecture que des morceaux; mais ces morceaux sont tellement achevés en eux-mêmes, et tellement compris par rapport aux choses auxquelles ils sont attachés, qu'on doit croire que l'artiste eût été capable d'un grand ensemble, bien qu'il ne l'ait pas fourni. Toutes les fois que le Cronaca fut appelé à faire œuvre d'architecte, il sut satisfaire à toutes les conditions et à toutes les convenances de l'entreprise qu'on lui confiait, ce qui ne peut appartenir qu'à un homme de sens et d'expérience; et en restant dans ces bornes exactes, il sut faire briller en surcroît toute l'élégance et toute la majesté que l'intelligence de la masse, des contours et de l'ornement, peut seule donner; ce qui est d'un artiste plein de tact et de génie. Il n'est pas jusqu'à sa petite église de campagne, sur la colline de San-Miniato, près de Florence, qui ne soit un chef-d'œuvre de proportion, de simplicité, de pureté et d'ordonnance. C'est cette église de San-Francesco-al-Monte que Michel-Ange visitait souvent, et qu'il appelait avec tant de justesse sa belle villageoise. Mais, comme nous l'avons déjà dit, le principal titre du Cronaca c'est l'achèvement de l'œuvre de Benedetto da Maiano, c'est-à-dire les derniers travaux du palais

des Strozzi, c'est surtout le magnifique entablement dont il le couronna; car bien que les arrangements de la cour intérieure décèlent le même goût et la même intelligence, et que les ordres de colonnes doriques et corinthiennes, les beaux portiques et tous les détails dont il l'orna soient sans reproches, il eut à lutter contre trop de sujétions fâcheuses, imposées tant par les premières idées de Benedetto da Maiano que par les exigences du terrain, pour pouvoir précisément élever la décoration de cette cour à la beauté de la façade pour laquelle il fut moins gêné. Cette façade, chose peut-être la plus sévère et la plus gracieuse à la fois qu'aucun architecte nous ait donnée en ce genre depuis la renaissance, peut difficilement s'apprécier et se décrire dans un livre; le dessin lui-même n'y suffirait pas. Pour en comprendre tout le mérite et en voir en même temps la difficulté et le succès, il faudrait se représenter complètement la grandeur linéaire et morale de cette masse imposante; il faudrait encore être frappé de l'aspect des matériaux, de leur dimension, de leur énergie, pour bien saisir la sagesse et l'art infini apporté par le Cronaca dans leur emplôi, et pour bien se rendre compte de l'étude et de l'imagination qu'il a fallu pour établir les plus justes rapports de mesure et de forme dans les pleins, les vides, les profils et les ornements. Cependant nous essaierons d'expliquer un point plus abordable de la réussite du Cronaca, parce que cela nous rendra compte de sa renommée, de son influence, et du réel service qu'il rendit à l'architecture, surtout à

l'architecture toscane. Pour cela faire, il faut jeter un coup d'œil sur le caractère inhérent à cette architecture, et se demander les raisons qui lui ont fait affecter ce caractère plutôt qu'un autre. Nous croyons être en mesure de les trouver. La nature des matériaux propres à bâtir, qui se présentent dans un pays, déterminent assurément leur mode d'appareillement, au moins dans les constructions d'utilité pure, qu'on élève naïvement, sans se préoccuper d'aucune imitation. De ces lois ou plutôt de ces exigences de l'appareillement, il s'ensuit bientôt un système tout entier de construction; système qui ne laisse pas de réagir puissamment plus tard sur la conception des monuments où l'on cherche à faire entrer ce qu'on appelle le goût et le style. On bâtira certainement à Paris, sur un sol calcaire qui offre à profusion le moellon et le plâtre, autrement qu'à Florence, sur un sol granitique; et si, à Paris, de la construction la plus simple et la moins prétentieuse on a été amené naturellement jusqu'à l'érection des édifices les plus importants et qui demandent le plus de recherche, on aura dû rencontrer une autre physionomie et d'autres formes architecturales qu'à Florence. Nous ne disons point que cela ait été pleinement, mais nous disons que cela aurait dû être, si notre art national avait suivi sa pente originelle et ne s'était pas altéré dans ses plagiats. La Toscane donc, pour y revenir, est jonchée de masses énormes de rochers à découvert, qui permettent aux constructeurs, sans trop d'efforts et de dépense, de faire tailler les blocs les plus grands, et les colonnes

d'une seule pièce. L'antique Étrurie nous a laissé les vestiges éternels de ses constructions colossales, et la moderne Toscane nous offre dans ses monuments un aspect de force et de solidité qu'on peut leur comparer. Ces pierres énormes, se soudant par leur propre poids mieux que par aucun ciment, écarries d'abord seulement pour leur juxta-position comme dans les monuments étrusques, gardèrent longtemps dans les façades des saillies irrégulières les unes sur les autres. L'effet qui en résultait fit penser à la coupe en bossage. Ce genre d'appareillement, qui ne prend pas la peine de se déguiser, et qui force même l'œil à suivre tout l'artifice de la construction, devint, par une plus grande régularité et une plus grande rectitude d'exécution, une des formes de prédilection de l'architecture toscane. On ne peut pas, certes, en nier la convenance; elle ressort trop intimement du cours des choses; on ne peut pas non plus en nier l'aspect simple et grandiose. Les monuments toscans, malgré leur imposant ensemble, n'ont pas l'air d'être des assemblages de pierres : on les croirait tous taillés dans le bloc. Ainsi, par exemple, comme le remarque le Vasari et comme on peut encore aujourd'hui le remarquer, deux cent cinquante ans après lui, le palais des Strozzi, achevé par le Cronaca, mérite cet éloge; l'œil le plus investigateur ne saurait y découvrir la moindre désunion dans l'assemblage et la moindre dépression dans les arêtes.

Mais après avoir reconnu les beautés inhérentes à ce genre de construction en bossage, il est bon

d'en faire aussi ressortir les désavantages. Cette beauté qui s'enfante exclusivement de la solidité, de la simplicité et de la régularité, a quelque chose de triste et de monotone. Quand les peuples deviennent plus riches et plus ingénieux, et que leur religion, leur organisation civile et leurs mœurs s'assouplissent et se font moins austères et exclusives, ils demandent à l'art autre chose que sa sobriété première; on veut plus de variété, d'élégance; on veut des ornements là où la nudité avait été autrefois acceptée comme une chose chaste et grave. C'est là pour l'art un pas vraiment périlleux; c'est le moment précis où, si une nation manque d'hommes forts, toutes les acquisitions antérieures en fait d'art sont menacées de se perdre et d'aboutir à la plus déplorable nullité; c'est alors que, faute de savoir tirer de l'essence du passé ce qui convient pour les améliorations exigées par le présent, on tombe dans toutes les aberrations et tous les écarts qui offensent l'avenir; on détruit, on replâtre, on pille, on amalgame, on ne laisse à rien de ce qui est ancien son caractère, sans en donner à rien de ce qui est nouveau. Mais c'est aussi un admirable moment, que celui où tout est remis en question, où la richesse de l'esprit humain peut se dépenser entière, sans compter avec la règle et sans payer impôt à la routine. L'Italie nous l'a bien prouvé. De grands génies se sont trouvés pour elle, et dans cette abondante rénovation, entreprise par eux du treizième au seizième siècle, rien ne s'est perdu du passé et tout s'est accru pour l'avenir; les hommes d'art et

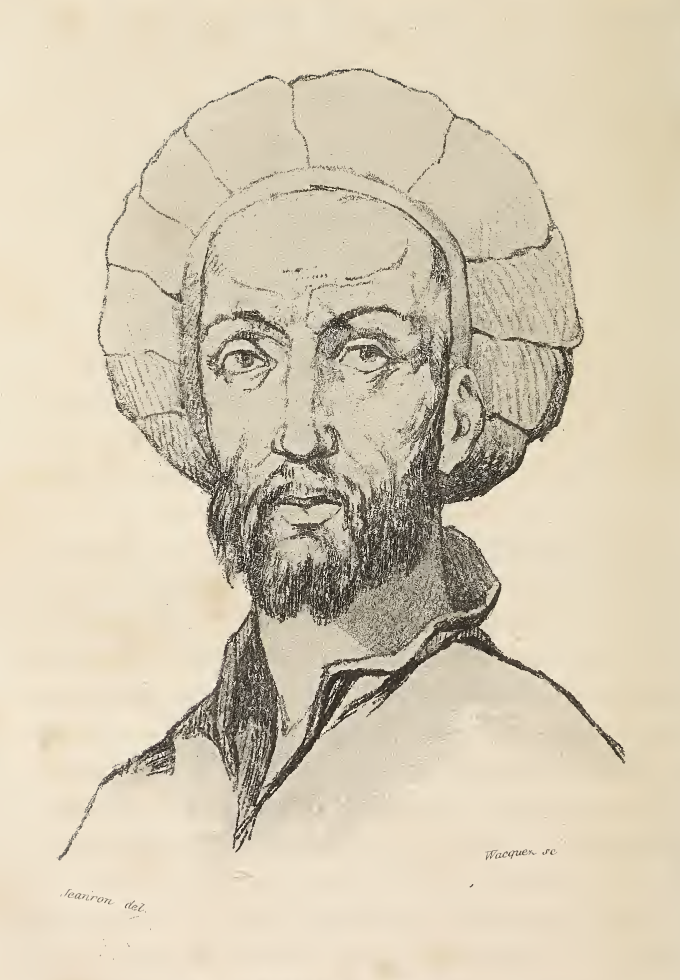
de science, les hommes de pouvoir et de richesse, se sont fraternellement donné la main, et aidés les uns les autres, pour honorer leur nation comme aucune autre ne l'avait jamais été.

Chaque ville a eu son école, son école en tout art et en toute profession. Toutes les écoles ont marché dans les mêmes principes, vers le même but, et cependant chacune a eu la sagesse et la dignité nécessaires pour conserver ce qu'elle avait d'individuel, et le faire prévaloir. L'architecture toscane, pour s'embellir et s'orner par les mains de Brunelleschi, de Michelozzo, d'Alberti, du Cronaca, non-seulement ne renia pas les premières tentatives de Dioti Salvi et d'Arnolfo di Lapo, mais accepta encore l'héritage de la vieille Étrurie. Brunelleschi, dans son palais Pitti, posa dans toute sa rigidité la donnée florentine. On dirait qu'il n'a rien voulu voir dans son voyage à Rome, et ne rien emprunter à l'antiquité que ce qui peut encore augmenter le caractère de solidité qu'il cherche à consacrer à Florence. S'il s'y inspire de quelque chose, ce sera seulement de ces belles arcades en bossages de l'aqueduc de l'Aqua-Martia[1], à la ressemblance desquelles il donnera au palais Pitti les grandes ouvertures cintrées de ses trois étages, et ce ne sera qu'avec une sorte de regret qu'il remplira celles du rez-de-chaussée par ses beaux chambranles aux profils si purs et si nobles. Après lui, Michelozzo, s'appuyant sur l'effort prudent de Brunelleschi, et enhardi par le succès obtenu par son devancier dans la voie de l'ornement,

ira plus loin dans son palais Médicis : il emploiera les bossages avec plus de ménagements et de variété, il divisera ses fenêtres cintrées, comme au palais Pitti, par une élégante colonne qui leur donnera deux ouvertures, et il essaiera, au sommet de sa construction, de poser un entablement; ce qu'il n'est pas du tout certain que Brunelleschi aurait voulu faire, si la mort ne l'eût point empêché, comme on l'a dit, d'achever le palais Pitti.

Après Michelozzo, de 1454 à 1509, vint le Cronaca, qui résuma dans son palais Strozzi les progrès et les études de Brunelleschi et de Michelozzo, et qui obtint un résultat que personne depuis lui n'a su accroître. Le problème dont la solution était cherchée à Florence depuis le treizième siècle, de savoir si ses architectes ne devaient pas abandonner leur mode de bossages, comme inconciliable avec la légèreté et la grâce des ornements, fut complètement résolu par lui. Le palais des Strozzi, éminemment florentin, surpasse peut-être, dans son élégante harmonie, les édifices les plus complets qu'on admire ailleurs. Le Cronaca a jeté au front de son bâtiment, comme une couronne, un entablement tellement précieux, qu'on ne peut lui en comparer aucun autre, quoique nous sachions bien que le grand Michel-Ange a été fort heureux dans celui qu'il posa à Rome sur le palais Farnèse. Le Cronaca dut ce beau succès à son amour pour l'art national, qui égalait chez lui la vénération pour les chefs-d'œuvre antiques, et qui, ne lui ôtant aucune ressource, le préserva cependant d'être un plagiaire, comme tant

d'autres. Il sut s'industrier consciencieusement pour accepter les conditions imposées par Florence, et se servir de ce qui le gênait même, pour montrer plus de souplesse et de facilité qu'il n'en aurait eu peut-être dans la plus complète indépendance. Son idée de poser sous son entablement et au-dessus des derniers bossages un intervalle de trois assises ou rangs de pierres lisses, pour mieux faire ressortir les profils qu'il cherchait à établir, n'a pu venir qu'à l'artiste le plus attentif et le plus consommé. Le Cronaca n'eût-il fait que la terminaison extérieure du palais Strozzi, qu'il serait par cela seul un des plus grands architectes des temps modernes. Il est vrai qu'on a dit, à propos de lui, qu'un entablement était peu de chose; mais les gens qui ont eu occasion de faire davantage sont moins exigeants, et Michel-Ange en particulier n'a demandé que cela au Cronaca pour avoir pour lui l'admiration la plus sincère. Il faut dire aussi que la difficulté des choses se comprend d'autant mieux qu'on est plus capable d'approfondir leur mérite.



DOMENICO PULIGO.

DOMENICO PULIGO,

PEINTRE FLORENTIN.

Il est vraiment surprenant de voir des peintres suppléer par un instinct naturel, par une heureuse entente des couleurs et l'habitude d'une bonne manière, au manque de principes et d'étude du dessin. Ces artistes donnent parfois à leurs œuvres tant de grâce et de charmes, que, malgré leur peu de savoir, ils se font estimer et admirer, car souvent ils amènent leurs peintures à une perfection rare, quoique évidemment ils négligent ou abandonnent les principes de l'art. En un mot, leur exécution brille par une telle facilité, qu'au premier aspect on croit trouver dans leurs tableaux les beautés merveilleuses que l'on ne rencontre d'ordinaire que chez des maîtres qui leur sont bien supérieurs.

La vérité de cette assertion nous est démontrée par les ouvrages de Domenico Puligo, peintre florentin, dans lesquels les connaisseurs découvrent aisément tout ce que nous venons de signaler.

Pendant que Ridolfo, fils de Domenico Ghirlandaio, travaillait à Florence, il eut toujours, suivant l'habitude de son père, beaucoup d'élèves dans

son atelier, et sut si bien exciter leur émulation, qu'il en sortit nombre de maîtres fort habiles, les uns pour faire le portrait d'après nature, les autres pour peindre à fresque ou à la détrempe. Ridolfo leur donnait à exécuter des tableaux sur bois ou sur toile, et il en envoya une énorme quantité en Angleterre, en Allemagne et en Espagne, ce qui lui rapporta de très grands bénéfices.

Baccio Gotti et Toto della Nunziata, ses élèves, se rendirent, l'un chez François Ier, roi de France, l'autre chez le roi d'Angleterre; ces princes les appelèrent à leur cour après avoir vu leurs ouvrages. Deux autres élèves de Ridolfo, ne voulant pas renoncer aux douceurs de la patrie, où ils avaient plus de travaux qu'ils n'en pouvaient achever, résistèrent aux brillantes promesses et à l'or des marchands hongrois et espagnols, et demeurèrent plusieurs années avec leur maître; l'un de ces élèves était Antonio del Cerajuolo, Florentin, qui, ayant étudié long-temps près de Lorenzo di Credi, avait appris de lui à peindre avec une grande facilité des portraits fort ressemblants, quoique du reste ils ne fussent pas très bien dessinés. J'en ai vu quelques-uns où j'ai trouvé, par exemple, le nez de travers, la bouche hors de ses lignes, ou autre semblable difformité; et néanmoins ils m'ont paru pleins de naturel, car ce peintre savait parfaitement saisir le caractère de son modèle : beaucoup de grands maîtres, au contraire, font des portraits irréprochables sous le rapport de l'art, mais sans aucune ressemblance; et cependant un artiste doit s'occuper, avant

tout, d'imiter son modèle, sans s'inquiéter de ce que l'art exige pour rendre une figure parfaite. Antonio, outre de nombreux portraits, fit une grande quantité de tableaux pour Florence; mais, pour être bref, j'en mentionnerai seulement deux, le saint Michel qui orne l'église de la Nunziata, et le Christ sur la croix, au milieu de sainte Marie-Madeleine et de saint François, que l'on voit à San-Iacopo-tra'-Fossi.

L'autre élève qui ne voulut point quitter Ridolfo fut Domenico Puligo, le plus habile dessinateur et le plus agréable coloriste de tous ceux que nous venons de nommer. Il s'appliqua à peindre avec suavité et à faire fuir les lointains, en les voilant d'une espèce de nuage, pour donner de la grâce et du relief à ses figures, dont les contours allaient se perdre dans les fonds, ce qui servait à dissimuler ses fautes de dessin. Ses ouvrages plurent par la douceur du coloris et le beau caractère des têtes. Il conserva toujours cette manière, qui le fit apprécier tant qu'il vécut.

Je ne parlerai pas des portraits et des tableaux qu'il peignit pendant qu'il resta dans l'atelier de Ridolfo; quelques-uns furent envoyés à l'étranger, et d'autres restèrent à Florence; je m'occuperai seulement de ceux qu'il fit lorsque, en cessant d'être l'élève de son maître, il devint son ami et son émule, et lorsque, lié intimement avec Andrea del Sarto, il n'avait pas de plus grand plaisir que d'aller le trouver dans son atelier pour s'instruire près de lui et écouter ses avis. Il voulait éviter par

là les erreurs et les défauts dans lesquels tombent souvent les peintres qui ne consultent aucun artiste sur leurs œuvres, et qui, se fiant trop à leur propre jugement, aiment mieux être blâmés par tout le monde, lorsque leurs tableaux sont terminés, que de les corriger en suivant les conseils d'amis bienveillants.

Parmi les premières productions de Puligo on remarque trois tableaux de la Vierge, d'un excellent coloris. L'un appartient à Messer Agnolo della Stufa, qui le conserve précieusement à l'abbaye de Capulona, dans le comté d'Arezzo; le second se voit à Florence, chez Messer Agnolo Niccolini, aujourd'hui archevêque de Pise et cardinal; et le troisième chez Filippo dell' Antella, citoyen florentin.

Domenico exécuta ensuite un tableau d'environ trois brasses de hauteur, dans lequel il représenta une Vierge en pied, ayant l'enfant Jésus entre ses genoux, et à ses côtés un petit saint Jean et une autre figure. Cet ouvrage est regardé comme un de ses meilleurs; on ne peut voir, en effet, un plus doux coloris. Il appartient aujourd'hui à Messer Filippo Spini, trésorier de l'illustrissime prince de Florence.

Domenico fit aussi un grand nombre de beaux portraits d'après nature; on admire surtout celui de Messer Piero Carnesecchi, pour lequel il acheva plusieurs tableaux avec infiniment de soin. Il peignit encore le portrait de la Barbara, célèbre courtisane florentine de ce temps, que sa beauté et son talent comme musicienne firent beaucoup aimer.

Mais le chef-d'œuvre de Domenico fut un tableau renfermant saint Bernard, et la Vierge entourée d'anges et d'enfants. Il est aujourd'hui chez Gio. Gualberto del Giocondo, et Messer Niccolò, son frère, chanoine de San-Lorenzo de Florence. D'autres productions de sa main se trouvent chez divers citoyens. Plusieurs fois il peignit Cléopâtre se faisant piquer par un aspic, et Lucrèce se perçant le sein d'un poignard. On voit encore de belles peintures de Puligo à la porte Pinti, chez Giulio Scali, homme de goût et d'excellent jugement, qui aime tout ce qui est beau dans les arts.

Domenico peignit, pour la chapelle de Francesco del Giocondo, dans la grande tribune de' Servi de Florence, un saint François recevant les stigmates. Cet ouvrage est très fini et d'un bon coloris. Puis il fit à fresque deux anges dans l'église de Cestello, autour du tabernacle du Saint-Sacrement, et dans la chapelle de la même église, une Madone tenant son fils dans ses bras, entourée de saint Jean-Baptiste, de saint Bernard et de plusieurs autres saints. Comme les moines furent très satisfaits de ces ouvrages, ils lui donnèrent à peindre, dans le cloître de leur abbaye de Settimo, à peu de distance de Florence, les visions de ce comte Ugo qui fonda sept monastères.

Peu de temps après, le Puligo peignit un saint Pierre martyr, et le Mariage du Christ enfant avec sainte Catherine. Enfin il exécuta, dans un oratoire du château d'Anghiari, une Descente de croix que l'on peut aussi placer parmi ses meilleurs ouvrages.

Mais il s'adonna bien plus à peindre des portraits et des Vierges qu'à exécuter de grandes choses; et s'il n'avait pas préféré aux travaux de l'art les plaisirs du monde, il se serait sans doute distingué davantage dans la peinture, surtout ayant pour ami Andrea del Sarto, qui l'aida de ses conseils et même de ses cartons. C'est pourquoi on voit plusieurs de ses tableaux dont le dessin est aussi admirable que le coloris; mais malheureusement Domenico redoutait l'étude, et travaillait bien plutôt pour gagner de l'argent que pour acquérir de la gloire. Il aimait à vivre avec des jeunes gens joyeux, des musiciens et des femmes galantes, et mourut en 1517, à cinquante-deux ans, de la peste, que lui communiqua une de ses maîtresses.

Il mérite d'être loué pour sa facilité à peindre et le charme de sa couleur, plus que pour toute autre chose.

Parmi ses élèves on distingue Domenico Beceri, Florentin, coloriste agréable. Ses ouvrages sont exécutés dans une bonne manière.

Nous ne goûtons guère les observations du Vasari sur les portraits de Puligo. Nous aurions voulu qu'il nous apportât précisément le contraire de ce qu'il nous donne, et nous étions, il nous semble, en droit de l'attendre de lui. L'ami de Michel-Ange

et le champion de l'école florentine aurait dû nous épargner cet éloge de la peinture cotonneuse et fardée, la plus déplorable de toutes les peintures, si ce nom toutefois peut lui être conservé. Malgré les restrictions qu'il met à ses éloges complaisants, ce n'est pas moins une distraction honteuse et la plus grande imprudence, en fait de critique, que d'avoir applaudi aux essais de Puligo, renonçant à son art pour en faire une chose marchande. Si le Vasari avait pu prévoir quelle peste serait un jour pour toutes les écoles cette pitoyable apostasie de la peinture, contre laquelle tous les maîtres, tous les gens de goût et toutes les doctrines ont si vivement et si inutilement protesté, il ne nous aurait pas donné sans dégoût la lâche théorie de ces manœuvres sans conviction, qui cachent leur paresse ou leur insuffisance sous le masque de l'insolente facilité, et sous le faux éclat qui plaît au vulgaire ; mais le Vasari n'avait pas vu comme nous tant et tant de tableaux couverts par l'or des ignorants et des sots, tableaux qui n'ont d'autre mérite que de leur plaire, et qui ne leur plaisent que parce qu'ils sont aussi vides et aussi insignifiants qu'eux-mêmes ; surtout il n'a pas vu, comme nous, une des plus belles parties de la peinture (nous voulons parler des portraits) descendue à des résultats, et soumise à des exigences qui dégoûtent et lassent les artistes, ceux au moins qui aiment encore sincèrement leur art, et le respectent par conséquent.—Si la peinture a un beau privilége sur les autres arts, c'est assurément celui de pouvoir exprimer sur la toile d'une manière aussi

frappante et aussi complète qu'elle le peut faire l'homme tout entier; car on peut dire avec certitude, d'après les magnifiques exemples que nous ont transmis tant de grands maîtres, que nul autre art n'a su s'élever à autant de puissance que le nôtre, dans la traduction expressive de l'âme. Les plus belles pages des écrivains les plus pénétrants sont loin à cet égard de rencontrer la vérité qu'obtient la peinture, et d'exercer autant de prestige qu'elle; on n'a qu'à se rappeler ici, pour n'en pas douter, les profondes et lisibles interprétations du masque humain, dans tous ses aspects et toutes ses variétés, ainsi que nous les ont laissées, suivant la force de leur talent et la portée de leur génie, Léonard de Vinci, Raphaël, Giorgione, Titien, Holbein, Porbus, Velasquez, Rubens, Vandyck, Rembrandt, Philippe de Champagne, Hiacynthe Rigaud, Reynolds et Lawrence. Eh bien! cette étude de l'homme, si vaste qu'elle peut à la fois étreindre toutes les nuances physiques et morales, et pour laquelle tous les maîtres que nous venons de citer, et tant d'autres encore avec eux, ont rassemblé tout ce qu'ils pouvaient avoir d'énergie et de sagacité, est devenue une pratique sans conscience et sans autre but que le lucre. Pourvu qu'un portrait plaise et se paie, et qu'il en amène beaucoup d'autres à sa suite comme une enseigne qui achalande, la fonction est remplie, et l'artiste est content, si ce n'est fier; mais à quelle condition capable de satisfaire un talent consciencieux et intelligent cette œuvre aura-t-elle obtenu le succès? le portrait aura-t-il plu parce qu'on

sans forme et de la couleur sans harmonie ; et quand il y réussit, ce qui est moins difficile qu'on ne croit, sa fortune est faite. Pourtant les grands maîtres eussent été inhabiles à ce métier. Andrea del Sarto, l'eût-il voulu absolument, ne serait pas parvenu à étourdir sa peinture comme Puligo ; cette fausse perfection n'eût pas été son fait ; à côté de son élève, ce n'était qu'un maladroit, un maladroit qui faisait des choses qu'à Florence tous les yeux exercés trouvaient *sans erreurs,* mais qui n'auraient pas pu, comme les portraits du Puligo, échapper aux reproches des yeux ignorants qui voient et ne discernent pas.

Domenico Puligo a eu une très-nombreuse école ; on peut même dire que la sienne a eu seule la prérogative de se conserver en Italie jusqu'à nos jours. Et, bien qu'elle ait été assez peu nombreuse dans ses commencements, elle s'est immensément accrue depuis, et, grâce à ses habiles élèves et aux amateurs éclairés de l'art, elle a été importée chez nous, où elle est actuellement en grande prospérité.

Cette école du Puligo, dont nous sommes appelés à voir tous les ans, à une époque fixée par nos lois, les travaux et les miracles, et dont, par conséquent, nous pouvons merveilleusement apercevoir le développement et suivre les progrès ; cette école, disons-nous, a su se garder des excès et des fausses données où sont tombés particulièrement le Vinci, si décoloré dans ses portraits de la Joconde et de la Féronnière ; Raphaël, si chantourné et si raide dans ceux de Jeanne d'Aragon et de Jules II ; le Titien, le

Giorgione, si noirs dans ceux de Gaston de Foix, de François Ier, de l'Arétin et de tant d'autres; Van-dyck et Velasquez, si peu nobles et si dégingandés dans ceux de Charles Ier et de Philippe II; le Cara-vage, si brutal dans celui du grand maître de Malte, Adolphe de Vignacourt; Holbein, si froid dans celui d'Érasme, et si pauvre dans celui d'Anne de Boleyn; Rembrandt, si enfumé et si peu fait dans presque tous les siens, qu'ils ne seraient pas admis assuré-ment dans nos expositions annuelles.

Cette école peint admirablement le velours, la soie, le satin, les nuages, l'or, les perles, les rubans, les colliers et les cheveux; les chairs sont rendues par elle avec la transparence du cristal, et les belles nuances de la pêche; on y dessine la femme surtout avec une élégance de formes vraiment phénomé-nale; les bouches, les pieds, les mains, les tailles y sont amenés à des proportions inappréciables; et le front de l'homme a été aussi appelé à une élévation et à une largeur dont les anciennes écoles ne four-nissent aucun exemple, ce qui porterait assez natu-rellement à croire qu'autrefois les plus savants peintres ne savaient guère leur métier, que les plus belles femmes étaient mal tournées, et les plus grands hommes de vrais crétins.

FIN DU TOME QUATRIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME QUATRIÈME.

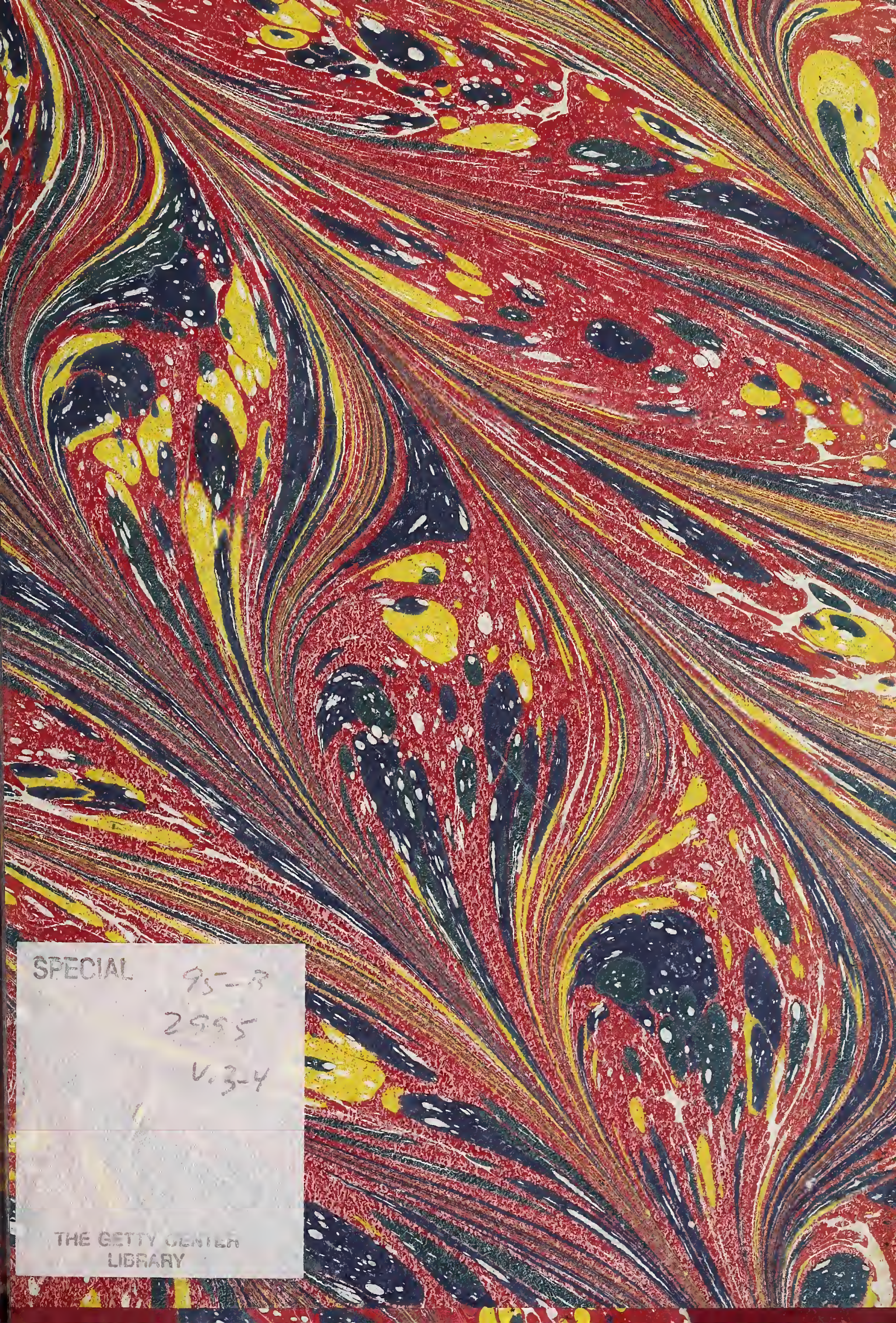
	Pages.
PRÉFACE DES TRADUCTEURS.	I
LÉONARD DE VINCI, peintre florentin.	1
GIORGIONE DA CASTEL FRANCO, peintre vénitien.	32
ANTONIO DA CORREGGIO, peintre parmesan.	45
PIERO DI COSIMO, peintre florentin.	69
BRAMANTE D'URBIN, architecte.	90
FRA BARTOLOMMEO DI SAN-MARCO, peintre florentin.	114
MARIOTTO ALBERTINELLI, peintre florentin.	136
RAFFAELLINO DEL GARBO, peintre florentin.	158
TORRIGIANO, sculpteur florentin.	169
GIULIANO et ANTONIO DA SAN-GALLO, architectes florentins.	185
RAPHAEL D'URBIN, peintre et architecte.	207
GUGLIELMO DA MARCILLA, peintre-verrier.	294
SIMONE CRONACA, architecte florentin.	326
DOMENICO PULIGO, peintre florentin.	347

FIN DE LA TABLE.

1/2 Calf m e

Wheaton




SPECIAL
95-B
2995
v.3-4
THE GETTY CENTER
LIBRARY

